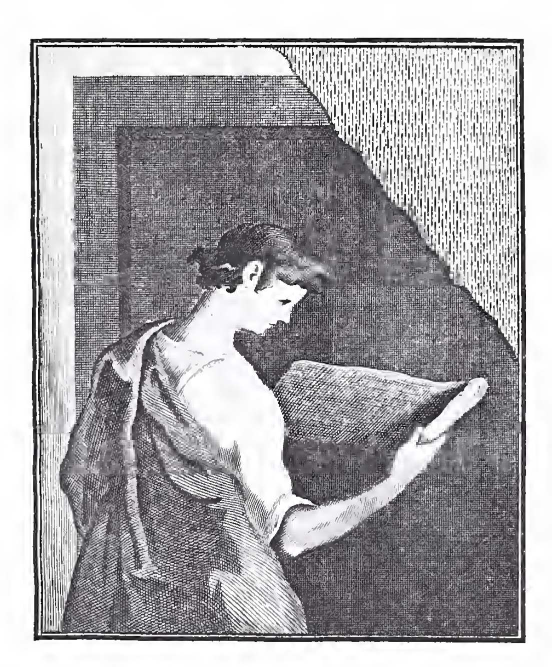
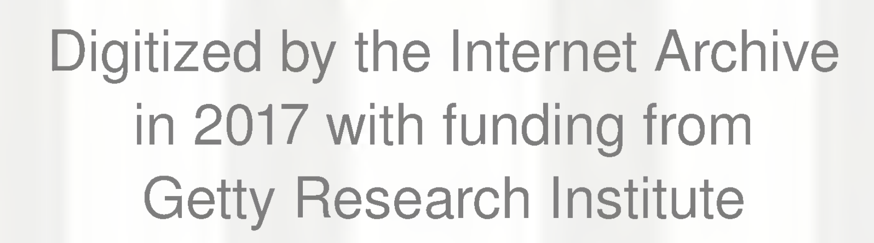
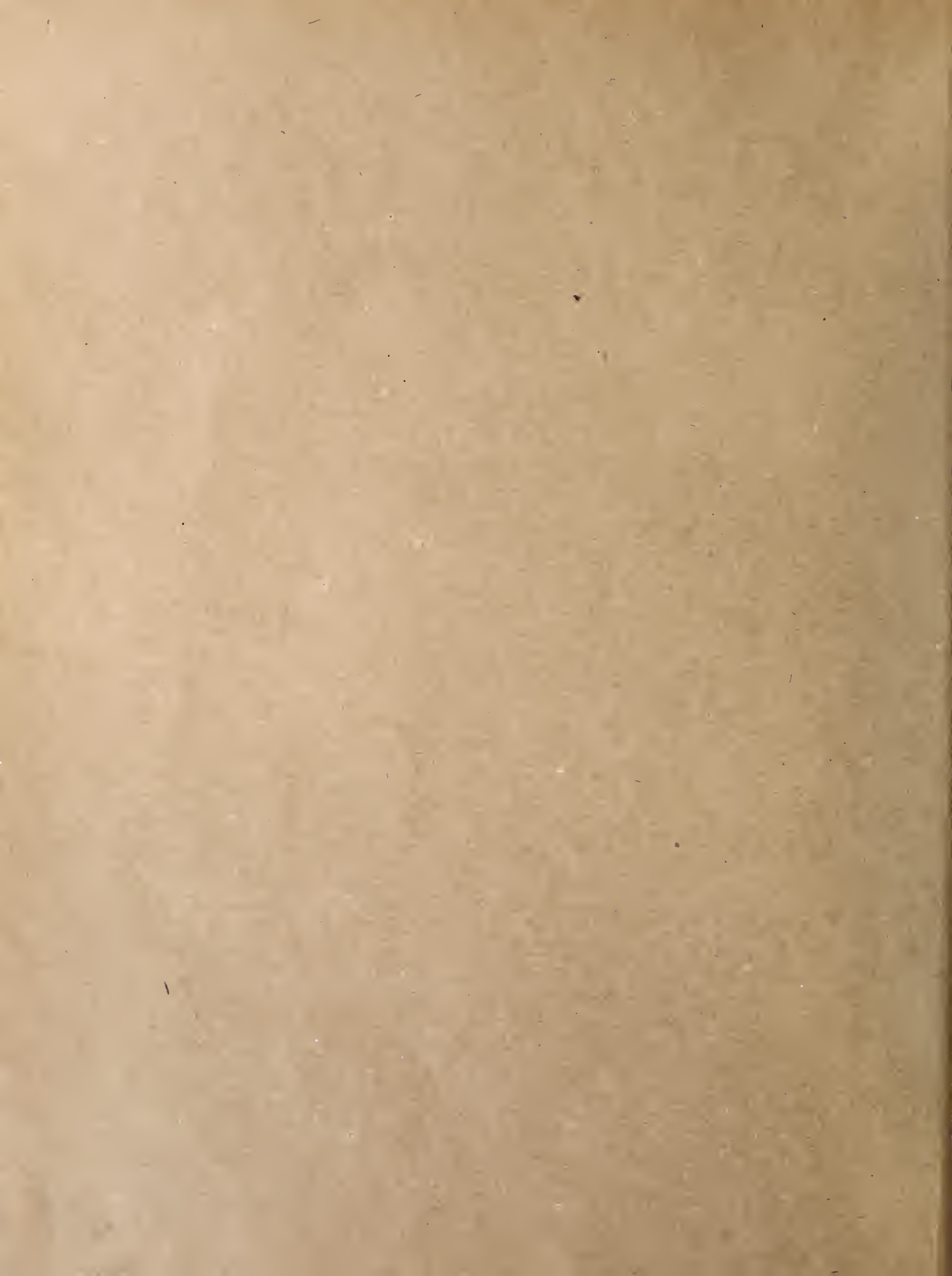












KUNST UND KUNSTHANDWERK



MONATSSCHRIFT · DES · K. K. ÖSTERR. MUSEUMS · FUER · KUNST · UND · INDUSTRIE. HERAUSGEGEBEN · UND · REDIGIRT · VON A. VON · SCALA.

H. L.

VERLAG VON ARTARIA & Co. IN WIEN.

V. JAHRG. 1902.



INHALTSVERZEICHNIS

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI

KLEINE NACHRICHTEN

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

ABBILDUNGEN

TAFELN

ABBILDUNGEN IM TEXTE

DIE WINTERAUSSTELLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM* VON LUDWIG HEVESI-WIEN



IE Winterausstellungen folgen sich und gleichen sich nicht. Die Strömung zwar hat seit einigen Jahren nicht gewechselt. Sie kommt nach wie vor nicht aus der Bücherei, sondern aus dem Leben, ihr Schlagwort ist Gegenwart, nicht Vergangenheit. Es herrscht jener moderne Geist, der in England schon vor länger als einem Jahrhundert erwacht war und, als man ihn schon für todt halten wollte, plötzlich als neues Leben über den Continent hereinbrach. Er überwand die glänzende archäologische Episode um die Mitte des XIX. Jahrhunderts und lenkte das Kunstgewerbe in das Geleise seiner natürlichen Entwicklung zurück. Es geht nun wieder mit dem Leben und belauscht dessen Bedürfnisse, um ihnen unmittelbar zu dienen, ohne sich erst durch Berufung auf Präcedenzfälle zu entschuldigen. Die Phasen dieses Umschwunges sind noch im frischen Gedächtnis aller. Das Aufflackern der Wiener Frische, der localen Freude an Formen und Farben, des regen Erfindungsgeistes, der Sucher- und Finderlust unserer jungen Talente. Seit jenem ersten modernen Damenzimmer (Lefler-Urban), durch das die Leitung des Österreichischen Museums die neue Anschauung gleichsam experimentell bewahrheitete, hat der Geschmack seinen natürlichen Reifeprocess durchgemacht. Eine poetisch-malerische Strömung hat von Wien ihren Ausgang genommen, daneben aber eine besonnen-praktische sich geltend gemacht. Jenes Altwien, das heute den Kosenamen Biedermaier führt, hat unbefangeneren Augen stille, solide Vorzüge offenbart und manchen bewogen, sich von diesem schätzbaren Urbild bürgerlichen Behagens anregen zu lassen. Man ist heute geneigt, darin das letzte eigentlich lebendige Stadium des bodenständigen Wiener Kunstgewerbes zu erblicken, einen der noch immer triebkräftigen Punkte, an



Lehnstuhl nach Altwiener Original ausgeführt von Ed. Huber

* Da eine Anzahl von Intérieurs der Winterausstellung von vorneherein für die österreichische Kunstgewerbeausstellungen in London und Turin bestimmt waren, so haben wir es unterlassen, diese jetzt schon zu publiciren und behalten uns vor, Abbildungen derselben späterhin bei der Besprechung der genannten Ausstellungen zu bringen. Die Redaction.



Otto Prutscher, Herrenzimmer, Eiche, ausgeführt von Julius und Josef Herrmann

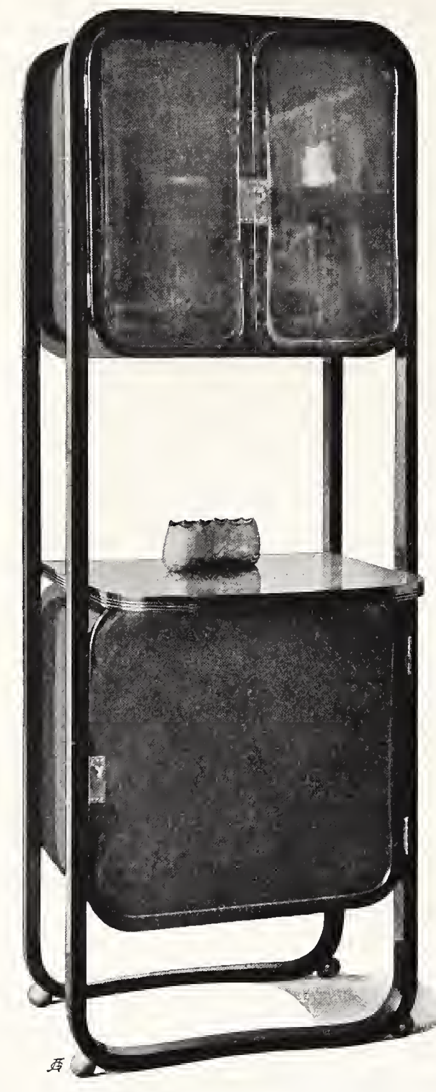
denen die nächste Zukunft anzuknüpfen habe. Und all dies wird nicht etwa in erster Reihe als Stilfrage empfunden, denn man denkt heute weniger theoretisch als in den letzten Jahrzehnten, sondern als praktisches und technisches Interesse, als Mittel, um ein erstarrendes Gewerbe wieder schmiegsam und lebensfähig zu machen. Die letzten Jahre haben in der ganzen Gewerbekunst den Zweck wieder zu Ehren gebracht und den Respect vor dem Material neu belebt, daraus aber geht eine neue Tüchtigkeit des Handwerks hervor, die in Wien längst vergessen war. Gerade in der jetzigen Winterausstellung ist dieser Fortschritt besonders deutlich zu erkennen, da diesmal mehr die Ausführer als die Entwerfer im Vordergrunde stehen. Das geistige Capital, das die letzten Jahre in Wien angehäuft haben, ist so sehr Gemeingut geworden, der neue Gedankenvorrath so tief in alle Schichten gedrungen, dass alles wie unwillkürlich aus diesem neuen Zeitgeschmack heraus schafft. Die Motive und Manieren sind anonym geworden, wie in allen guten Zeiten des Handwerks, und es hält immer schwerer, die Herkunft der einzelnen Züge nachzuweisen. Schliesslich wird es vielleicht im kunstgewerblichen Sprachgebrauch heissen: „wienerisch", so wie jetzt das Wort „englisch" einen bestimmten Typus ausdrückt, ohne dass in seiner Allgemein-



Otto Prutscher, Herrenzimmer, Eiche, ausgeführt von Julius und Josef Herrmann

heit Sheraton'sche oder Hepplewhite'sche Einzelzüge unterschieden wären. In diesem Sinne ist ohne Zweifel auch die jetzige Winterausstellung ein Fortschritt. Sie zeigt die Verallgemeinerung eines ehedem nur von Einzelnen erreichten Niveaus. Geschäftsfirmen, ja Fabriken denken und schaffen heute, wie vordem nur einzelne productive Köpfe dachten und schufen.

Es ist gewiss bezeichnend, dass die meisten Firmen jetzt schon irgend ein Familienmitglied besitzen, das den künstlerischen Bildungsgang durchgemacht hat und den höheren Forderungen des Zeitgeistes mehr oder weniger zu entsprechen weiss. Der mit Recht verrufene „Tapeziererstil“ ist zwar nicht todt, er wird ja nie sterben, denn er ist etwas Menschliches-Allzumenschliches, aber auch er hat wenigstens gelernt, sich zu geniren. Er darf sich die Sache nicht gar zu leicht machen und muss sich Intelligenz borgen, wenn er keine hat, ja selbst sein Massenproduct will eine respectirte Signatur aufzuweisen haben. Anderseits, da das Material heute eine der Hauptstimmen führt und die ihm genehmen Formen dictirt, kann in bestimmten Fällen der Materialmensch aus seinem Handwerk heraus zu einem gewissen künstlerischen Fortschritt gelangen. Das gebogene Holz ist ein trefflicher Beweis, wie das technische Verfahren auch den Stil fördern



Professor C. Moser, Salonschrank aus gebogenem Holze, ausgeführt von Jakob & Josef Kohn

und klären, ja fortentwickeln kann. — In der ersten Epoche des österreichischen Museums trugen die Winterausstellungen immer die Signatur der Firmen, und damals war die Nachahmung der historischen Stile die Regel. Jetzt ist sie eher die Ausnahme. Und darum hat noch keine Ausstellung die Wandlung der Zeit so deutlich gemacht, als diese. Auch wo nachgeahmt wird, sind es Stile, die dem modernen Empfinden näherstehen, die mehr möbelmässig als architektonisch schaffen: Empire, Biedermaier, Sheraton. Ein grosses Barock-Intérieur von Friedrich Otto Schmidt ist kein Wohnraum, aber auch kein sogenanntes historisches Intérieur, wie sie den Glanz der vorigen Ausstellung bilden halfen. Ein lehrreiches Schaustück ist allerdings auch dieser grosse Saal, doch nur eine Chrestomathie aus Prachtstücken verschiedenen Ursprungs, deren Einheit in ihrer Gleichzeitigkeit besteht. Das Wiener Barock auf Fischer von Erlach'scher Höhe. Solche Zusammenstellungen aus echten und copirten Stücken kommen auch in anderen Museen vor, wo ein Raum ganz in einem Zeitstil gehalten sein soll. Es liegt nahe, an München und Zürich zu denken. Indes ist dem Schmidt'schen Saale keine Dauer bestimmt, er will nur die Ausstellung durch einen mächtigen Barockeindruck bereichern. Zu diesem Zwecke sind aristokratischen Palästen und Schlössern des XVIII. Jahrhunderts meisterhafte Einzelheiten entlehnt. Die beiden Kamine mit den geschweiften Giebeln und den reich gerahmten Relieffeldern darüber sind dem Palais Breuner in der Singerstrasse entnommen. Die Originale sind aus St. Margarethener Sandstein, die Reliefs aus weissem Carraramarmor, hier aber steinartig und zum Theil vergoldet. Über den beiden Flachbogen, die den Saal untertheilen, sieht man in der Mitte Vasen zwischen zwei liegenden Figuren; ein Motiv aus dem Schönborn'schen Majoratspalais in der Renngasse. Die Decke, in flachen Stuckreliefs, ist aus Motiven des Palais Kinsky auf der Freiung zusammengestellt. Zwei grosse marmorne Wandnischen stammen aus dem Pottendorfer Schlosse des Prinzen Nikolaus Anton Esterházy. Sie enthalten grosse Statuen, Copien des römischen Ringkämpfers aus dem kaiserlichen Kunstmuseum und einer Canova'schen Terpsichore. An der Wand zwischen den Nischen breitet sich ein prächtiger, einst in der Mitte zerschnittener Gobelin aus, der die gefangene Königin Zenobia vor

ihrem Besieger Aurelianus darstellt. (Vlämisch, XVII. Jahrhundert.) Noch andere, echte Barockarbeiten aus Schmidt'schem Besitz schmücken den Raum. Ein schönes Eisengitter füllt einen Fensterbogen, Marmorvasen stehen auf Postamenten, Prunkmöbel füllen die Lücken. Das Ganze ist ein Raum der Illusion, dem selbst die Patina der Zeit nicht fehlt.

Historischer Geist weht auch durch zwei höchst gediegen gearbeitete Viertelzimmer von Portois und Fix, Originale aus dem neuen Anton Dreher'schen Schlosse zu Kettenhofen bei Klein-Schwechat. Es sind zwei hohe Säle von herrschaftlicher, aber nichts weniger als protziger Ausstattung. Der eine ist ein Speisesaal, durchaus in Eichen getäfelt, gedeckt und eingerichtet. Die Wände sind in lange, hohe Panele getheilt, die mit mässigem, flach geschnitztem Ornament endigen. Dazwischen hohe rundbogige Nischen für Fenster, Thüren und Spiegel; letztere noch mit einem breiten Streifen facettirter Spiegelscheiben umrahmt. Der Marmorkamin ein einfacher Pilasterbau aus prächtig geschliffenem Rouge royal. Der colossale Ausziehtisch, der tadellos functionirt, der lange Anrichtetisch und die Sessel mit ornamentirten Säulenfüssen. Das Ganze von barockem Habitus, doch sehr frei im Detail. Später Louis XIV. ist der anstossende Salon, gleichfalls in Eichen, aber mit zierlicher vergoldeter Schnitzerei, in deren Füllungen das Gitterwerk eine grosse Rolle spielt. Es herrscht da ein discreter Luxus mit genau abgewogenen Einzelheiten. Der Tisch ein Cabinetstück von geschmackvoller Üppigkeit, die Fauteuils in rothem Sammt mit Goldborten.



C. Frömmel, Toilettetisch, Mahagoni, ausgeführt von Carl Franz

Ein unverfälschtes Empirezimmer hat blos Karl Bamberger. Es ist ein Schlafzimmer in Mahagoni mit Appliken und auch Einlagen in Holz und Metall. Die Ausführung tadellos. Dann folgt Biedermaier, und zwar in seiner schönsten Blüte. Sigmund Jaray hatte den guten Gedanken, die im Besitz eines Privaten zu Atzgersdorf befindlichen echten Biedermaiermöbel nachzubilden und mit ihnen ein vollständiges Wohnzimmer im Urgross-



Barock-Salon, ausgeführt von Friedrich Otto Schmidt

mutterstil auszustatten. Das Zimmer hat bei dem Publicum einen durchschlagenden Erfolg und verdient ihn auch. Die militärische Steifheit des Original-Empire ist hier in die bürgerliche Correctheit des wohlsituirten Unterthans übergegangen. So wohnten häuslich erzogene und bequem gewöhnte Leute, die noch Familienfeste feierten und „Angebinde" spendeten. Bezeichnend ist dafür, dass in dem Zimmer drei Arbeitskörbchen vorkommen: eines aus Porzellan steht auf dem Tisch, neben einem Blumentopf, das zweite ist zwischen den drei hohen Beinen eines Ständers angebracht, das dritte aber unten zwischen den vier Füssen des Nähtischchens, gerade in der richtigen Tiefe für den Wollknäuel, von dem man herunterhäkelte oder strickte. Die Wände des Zimmers sind ganz hell gemalt, ohne Muster, aber an gewissen Hauptstellen mit einem senkrechten Streifen, in dem eine sehr aufrechte, regelmässig gefiederte Blattpflanze wie am Draht hinangezogen ist. Die Möbel sind in hellgelbem Kirschholz, fournirt und polirt (politirt sagt man hierzulande), mit Ebenholzsäulchen an den Ecken des Kastens, des Kanapees und des Ofenschirms. Der Kasten ist besonders gelungen; er hat Glasthüren, deren Scheiben zwei grosse, lattenartig ausgesägte Lyras vorgelegt sind, der Giebel baut sich in mehreren Stufen auf und zeigt



F. Freiherr v. Kraus, Herrenzimmer, Nussholz, ausgeführt von Anton Pospischil

in der Mitte als Applike das Auge Gottes in dreieckiger Strahlenglorie. Der runde Tisch steht mit drei Säulenpaaren auf dreieckiger, dreimal geschweifter Basis. Der Kamin sehr appetitlich aus weissem Marmor, mit einfachster Gliederung und ein paar zierlichen Appliken, welche ausgeschnittene figurale Bronzereliefchen bilden. Dahinter eine Spiegelnische mit fächerförmiger Bekrönung, durch die sich eine steife, vergoldete Guirlande von tragantartigem Ansehen spannt. Auch der blasse Teppich mit diesem fächerförmigen, aber zum Oval ergänzten Mittelmuster, um das sich ein zertretenes Rosengewinde zieht. Auch der Kanarienvogel fehlt nicht, und zwar ist sein Käfig aus Messingdraht ein vollkommenes Eirund. Diese Form kommt jetzt gar nicht mehr vor, obgleich ein Ei wohl die natürlichste Form eines Vogelkäfigs sein dürfte. Und neben der Thüre hängt sogar der breite Glockenzug, recht im Geburtstagsstil gehalten, es sind lauter Bajazzos und Harlekine darauf gestickt. An sonstigem Wandschmuck finden sich ganze Rahmen voll schwarzer Silhouetten, dann zierliche Bildnisse in den verdünnten Wasserfarben von damals, auch zwei lebensgrosse Brustbilder in Öl, denen man die Elternwürde weithin ankennt, und über dem Kanapee hängt, gleichfalls in Öl, der gute alte Kaiser Franz. Die Sitzmöbel sind heutzutage



C. Frömmel, Schreibtisch, Mahagoni, ausgeführt von Carl Franz

förmlich beherzigenswert. Ein Lehnstuhl aus der Zeit der Grossvaterstühle, mit seinem ganzen sitzgerechten Wesen, ist etwas in seiner Art Musterhaftes. Man beachte alle seine intimen Krümmungen, auch im Holzwerk, und die Finesse in den Verhältnissen. Der violette Bezug ist jedenfalls nicht Herrn Biedermaier anzurechnen; er pflegte solche schiessende Stoffe nicht zu verwenden.

Unter den eigentlich modernen Einrichtungen bildet ein Mahagoni-Schlafzimmer von Friedrich Otto Schmidt (Entwurf Max Schmidt), was man die äusserste Linke nennen könnte. Hier ist mit allem aufgeräumt, was noch an Bauglieder erinnert. Glatte Flächen, in welche die matten Goldbronzebeschläge der Ecken so genau eingebettet sind, dass die Hand im Darüberfahren nur Ebene fühlt; auch die Griffe der Laden eingesenkt; alle Ecken und Kanten abgerundet; die absichtlich ausladenden bronzenen Thürangeln das einzige, was quasi-ornamental in die Luft ragt. So ein Kasten oder Bett strebt eine Handlichkeit an, wie eine juchtene Cigarrentasche mit Silberbeschläge. Dieser Empfindung entspricht es auch, wenn sich die Schrankthüren immer just mitten im Beschläge öffnen, was bei einem Möbel nicht gerade constructiv wirkt. Material und Arbeit freilich sind vollkommen; bei solchem Etuistil, wenn er denn schon als möbelmöglich gelten soll, ist dies die erste Bedingung. Die nächste ist dann das Vorhandensein jener Gabe der Erfindung im Einfachsten, wie sie Japan etwa hat; unauffällig das Einleuchtende zu treffen, praktisch zu überzeugen. Störend sind an Tisch und Stühlen die bronzenen Klauenfüsse, die vollständig aus dem System herausfallen.

Überhaupt ist die Aufstellung und Aufrechterhaltung eines Systems, die consequente Durchführung eines möbelfähigen Gedankens die Schwierigkeit, an der noch manche unserer Erfinder scheitern. Man beobachtet dies etwa an den anerkennenswerten Intérieurs des Barons F. von Krauss. So an einem Herrenzimmer für Anton Pospischil, wo ein Princip das andere stört,



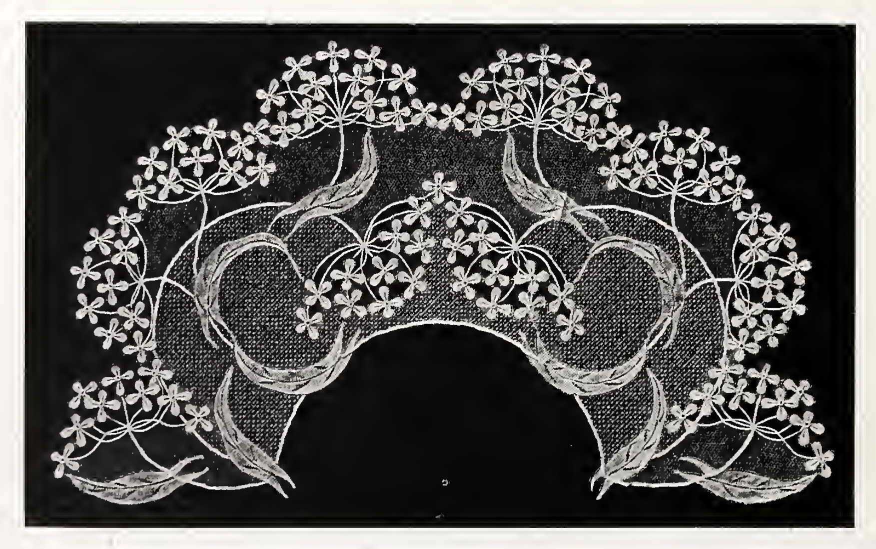
Speisezimmer aus gebogenem Holze, ausgeführt von Jakob & Josef Kohn

gerade und gebauchte Façaden sich mischen, runde und viereckige Füsse durcheinander gerathen und am Tisch sogar jene gewissen, leider häufig gewordenen „Schwimmhäute" die Füsse verbinden. Ein gelbes Schlafzimmer mit eingelegtem schwarzen Linienornament ist ein variirtes Empire von freundlichem Eindruck, obgleich auch hier die letzte Überlegung auslässt. Bei dem Arbeiten mit Wenigem muss dieses Wenige eine elementare Überzeugungskraft haben. Unannehmbar ist zum Beispiel der Toilettespiegel, der beiderseits durch schubladenführende Wangen von plötzlich auftauchendem Barockschema bedrängt wird. Genauer durchdacht ist das Kraus'sche Damenschlafzimmer für Wilhelm Fehlinger, in weissem Ahorn und hellblauem Stoff. Auf dem spiegelnden Weiss machen sich die vielen kleinen Blaustahlbeschläge originell, sie erinnern an die dunklen „Astln" in weissem Zirbenholz. Auch zierliche Farbenstiche unter Glas sind in die glatten Flächen eingelegt. Dabei ist das ganze Gemach „umbaut" mit Getäfel, in das die Wandmöbel einbezogen sind. Die Ecklösungen sind mit ihrer Benützung stumpfer und stumpfster Winkel ganz interessant, wenn auch dabei mitunter (zum Beispiel an den beiden Nachtkästchen) die Möbel zu Abschnitzeln von verringerter Brauchbarkeit werden.



Fr. Mathilde Hrdlicka, Taschentuch, Nähspitze, ausgeführt im k. k. Central-Spitzencurs

Klingt in den Kraus'-schen Raumgestaltungen und -Ausstattungen mehr die Nüance Olbrich, allerdings ohne dessen farbiges Element an, so meldet sich bei O. Prutscher mehr die Hoffmann'sche Note. Seine Räume für Julius und Joseph Herrmann, in Eichen, haben jene elegante Einfachheit von quadrirtem, auf Detailverwendung des Brettes, der Latte und der facettirten Glasscheibe beruhendem Charakter, die allem das Ansehen des unmittelbar Nutzbaren und rechtwinklig Arrangirbaren gibt. Man spricht vielleicht dabei das Wort „Kiste“ aus, allein das ist, wie bei Thier und Pflanze die Zelle, der einfache Organismus, aus dem sich alles aufbaut und der sich zu den mannigfachsten Formen entwickelt. Alles lässt sich auf diese einfache Urform zurückführen, selbst das Ornament, das im Holze aus Reihen hell eingelegter Einzelquadrate besteht. Als specifisches decoratives Element treten aber noch in den obersten Abtheilungen grosse viereckige Kupferreliefs von N. Stadler auf, die als Füllungen verwendet sind. Der Gedanke ist gut, in der Ausführung



Fr. Mathilde Hrdlicka, Fächer, ausgeführt im k. k. Central-Spitzencurs



Fr. Franziska Hofmanninger, Kragen, Nähspitze, ausgeführt im k. k. Central-Spitzencurs

sollte doch das schwimmende, fliessende Element, in Charpentier'scher Weise, mehr vorherrschen, da es sich doch um ungetrübte Flächenwirkung handelt. Überhaupt können alle solchen Sachen technisch gar nicht vollkommen genug sein. Einzelne der einfachen Möbelformen leiden übrigens an zu viel Tugend. So entspricht der Schreibtisch in seiner Askese schon eher dem Vorzimmer einer Kanzlei und lässt überdies an Brauchbarkeit der seichten Schubladen und Fächer zu wünschen.

Noch andere moderne Zimmerausstattungen lassen deutlich das erhöhte Niveau der jetzigen Production erkennen. So das gediegene Speisezimmer von Portois & Fix, in dem ungewohnten Makassar-Ebenholz, das wie ein Mahagoni mit energischer schwarzer Faserung wirkt. An den Möbeln sind



Fr. Mathilde Hrdlicka, Nähspitze, ausgeführt im k. k. Central-Spitzencurs



Prof. R. Hammel, Applicationsstickerei, ausgeführt von Ludwig Nowotny

die metallenen Schuhe stark verwendet, der Tisch zum Beispiel unten ganz in Bronze montirt. Dann das Speisezimmer von Sigmund Jaray, in Eichen, von gesunder Einfachheit, in schmucklose rechteckige Rahmen und Füllungen aufgelöst, auch die Stützconsolen nur als dreieckige Bretter mit convexer Stirnkante behandelt. Baillie Scott'sche Art hat hier gewirkt. Gemüthlich ist die Kaminnische mit Sitzgelegenheit, sehr zweckmässig das daran stossende Buffet, das gleichfalls als Nische in die Wand eingebaut ist. Eine Sparrendecke vervollständigt den sehr einheitlich empfundenen Raum (Compos. Max Jaray). Ein Speisezimmer in Nussholz von J. W. Müller macht grösseren Aufwand; Ecksäulchen, martelirtes Metall, Xylectypom. Alexander Jaray, der nach mehrjähriger Abwesenheit wieder in diesen Räumen begrüsst wird, geht in einem prächtig gemeinten Herrenzimmer (Erle, Entwurf K. H. Jaray) wohl am weitesten. Es ist eine neuartige Gothik, abseits aller Observanzen, mit modernistischen Capricen gewürzt, in der Wirkung überreich (Metall, Majolika, Schnitzwerk, Reliefs verwendet). Eines jener Zimmer, die man einmal und nicht wieder macht. Ein Phantasiestück anderer Art ist das helle, zierlich bemalte Boudoir von F. Schönthaler und Söhne und auch August Ungethüm bringt in seine modernen Ausstattungen einen capriziöseren Zug. Andere ziehen die sicheren Geleise vor, so Irmler und Klöpfer (englisch), Sigmund Deutsch (Brünn), der Entwürfe aus dem Atelier des Österreichischen Museums trefflich ausführt, und Adolf Spitzer (Entwurf R. Müller), dessen Damen-Schlafzimmer in Ahorn und Esche nur an einem Hang zur Verdoppelung und Verdreifachung alles Langholzes leidet. Als Wiener Specialität sind drei Räume hervorzuheben, welche die Firma Jakob und Joseph Kohn durchaus in gebogenem Holze eingerichtet hat. Dieses Material, für das sich die Hoffmann-Schule interessirt, hat durch die moderne Behandlung wesentlich gewonnen. Die Biegbarkeit des Buchenholzes entspricht so gut der modernen Art, in Curven zu denken, und selbst

die structiven Probleme dieser Möbel, namentlich der Sitzmöbel, haben in letzter Zeit neue Lösungen gefunden. (Der vorjährige Sessel aus drei Stücken.) Das gebogene Holz, ursprünglich vor allem ein Sitzmöbelmaterial, wird jetzt — man kann wohl nicht sagen: zwanglos, denn ohne Zwang biegt es sich nun einmal nicht — auf alles angewendet. Die Kaminverkleidung sogar ist durch Combination von fünf gebogenen Hölzern hergestellt. Schränke mit beiderseits angefügten Flügeln, Standuhren, das Rahmenwerk ganzer Zimmer, alles wird nach Wunsch „gebogen“. Die Formen, die dabei mitunter entstehen, sind neu, dem Princip der Schaukelstühle, Wiegen und Schlittenkufen verwandt, so dass die Standfestigkeit durch bronzene Eckkugeln unterstützt wird. Natürlich ist diese ganze Industrie noch im Fliessen begriffen, sie bietet Raum für mancherlei technische Einfälle. Aber der Fortschritt ist unverkennbar, er hat auch auf der Pariser Weltausstellung gute Figur gemacht.



Karl Vlcek, Kragen, Nähspitze, ausgeführt im k. k. Central-Spitzencurs

Auch unter den einzelnen Möbeln und Arrangements, wie sie den Säulengang zu füllen pflegen, fallen treffliche Arbeiten auf. Sehr hübsch ist das Arrangement für die Ausstellung der Gläser von Bakalowits und Spaun: eine Combination von zwei Kasten mit durchbrochenen Vorbauten und einem

Berthold Franke, Kissen



Glaswaren von J. & L. Lobmeyr

Kamin dazwischen, alles hell in Rustenholz. Der dazugehörige oval-polygone Tisch mit zwölf Füssen ist ein originelles Möbel, das viel Anklang findet. Anmuthig ist ferner eine pergolaartige Anordnung für einen Kamin (aus braungebeiztem Eschenholz) von Reschenhofer. Ein Altwiener Lehnstuhl, Biedermaier mit Rococo-Curven, ist ein besonders anmuthender Typus und von V. Tepser Nachfolger trefflich copirt. Ein Waschtisch von Quittner nach Entwurf des Museal-Ateliers (Hammel), mit reichlicher Bronzeverwendung, gehört gleichfalls zu den meistbemerkten Gegenständen.

Unter den übrigen Behelfen für Wohnungsausstattung stehen die Knüpfteppiche voran, die nach Entwurf und Güte jeden Wettbewerb aushalten. Allerdings arbeitet Ebergassing (Philipp Haas und Söhne) gern nach Entwürfen Otto Eckmanns und Maffersdorf (J. Ginzkey) nach solchen von Hans Christiansen. Die Vorzüge dieser Arbeiten sind bekannt, ihr Stil und ihre coloristischen Eigenschaften haben



Glasvasen von Max R. v. Spaun in Klostermühle

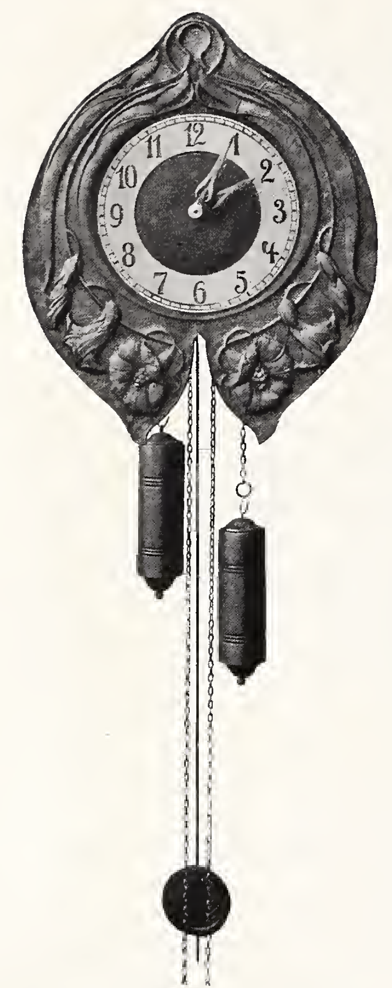


Glaswaren der Erlaucht Graf Harrach'schen Fabrik Neuwelt

viel beigetragen, dem modernen Zimmer seine neue Stimmung zu geben. Aber auch in einzelnen Intérieurs findet man sehr schöne Exemplare verwendet; so bei Pospischil den originellen Eckmann'schen Tigerteppich mit gelber Tönung und im Speisezimmer von Portois und Fix einen zweiten mit grosszügiger Reben- und Traubenguirlande, die in drei Tönen von Braun auf braungelblichen Grund hinschattirt ist und einem ähnlichen Friesstreifen der Wände entspricht. Aus Maffersdorf stammt übrigens auch ein grosser Teppich, dessen eigenthümlicher Entwurf von der Karger-Schülerin Fräulein Louise Wagner herrührt. Backhausen und Söhne bringen wieder ihre interessanten Olbrich'schen Teppiche und Moser'schen Stoffmuster. Vielen Anklang finden bereits die Arbeiten der neuen krainischen Kunstweberei-Anstalt zu Laibach, die aus dem Atelier des Museums mancherlei gefällige Muster erhält. In Stickereien ist man gewohnt, sich auf Giani und L. Nowotny zu verlassen, doch fallen auch andere Namen auf (Elsa Ungers Applicationen auf der Nähmaschine, die Damen Bauer, v. Becker, Berthé, Kaufmann, Hillischer, des Wiener Frauenerwerbvereines). Die Spitzen des Central-Spitzencurses haben nichts an Frische und Abwechslung verloren. Die reizenden Entwürfe der Damen Hrdliczka, Hoffmanninger, Dillmont, für genähte, geklöppelte und gehäkelte Spitzen haben durchaus die frischere Naturauffassung und keckere Stilisirung von heute. Die Fachschulen Idria, Cortina, Gossengrün gehen dieselben Wege.



Holubetz, Glasvase ausgeführt von Bakalowitz E. Söhne



Fritz Letniansky, Schwarzwälderuhr, ausgeführt von Karl Auböck

Eine immer grössere Rolle in der Zimmerausstattung spielen auch die Korbwaren. Die k. k. Centralanstalt für Korbflechterei und Prag-Rudnik wetteifern in der Erfindung neuer Varianten. Auch für Blumenvasen (und zwar wasserhältige) wird das Material jetzt mit Geschmack benützt. Die Fachschule Bleistatt hat hübsche Copien japanischer Originale. An den Wänden sieht man alle Arten moderner Graphik in den jetzt beliebten Rahmen, von J. Löwy, dessen grosse Ateliers jeder Technik gewachsen sind, und von den Firmen Bebel, Ullrich, Hirschler. In den Fächern der Schreibtische dürfen die eleganten Cartons mit Theyer und Hardtmuth'schen, Munk'schen und anderen Papieren gar nicht fehlen.



C. Hagenauer, Uhr, entworfen von M. v. Jungwirth

Werfen wir einen Blick auf die übrigen Kunstgewerbe, so macht sich wohl das Glas am meisten bemerklich. In seinen beiden Hauptgattungen regt sich die alte Triebkraft. Auf der einen Seite steht eine sehr schöne Ausstellung Lobmeyr'scher Gläser, sämmtlich neu und ihres eigenes Stiles voll. Ein vollständiges Tafelservice im Empirestil, nach eigenem Entwurfe, ist das Hauptwerk und in seiner Art nicht zu übertreffen. Ein geschmackvolles Louis XVI-Service schliesst sich an. Dazu einzelne Stücke von verschiedenem Decor. Auch in dieser Hinsicht gibt es zweckmässige Neuerungen. An einem Gefässe ist das gravirte Ornament (Fische, vom Myrbach-Schüler G. Schneider) so vertheilt, dass die Fische der Gegenseite in die Lücken zwischen den Fischen der Vorderseite fallen, sich also nicht stören können. Man sollte meinen, dass ein durchsichtiges Gefäss überhaupt immer hätte so decorirt sein sollen. Sehr hübsch sind die Gravirungen Marschall'scher Motive; an einem Teller ein Köpfchen, dann ein Mädchenreigen. Er hat auch Golddecors an Gläsern. Der Gablonzer

Fachschullehrer Bosch bringt auch hübsche Formen und Decors in goldenen Ranken und Blumen. Anderseits kommen aus Klostermühle (Max Ritter von Spaun) die neuesten Glaswaren im Stile „Phänomen", mit ihren von Jahr zu Jahr capriciöseren Formen und einem metallischen Reflexspiel, das an Mannigfaltigkeit und brillantem Effect bedeutend gewonnen hat. Es sind Vasen, Töpfe und Schalen von durchaus glasmässiger, krystallwidriger Behandlung, mit fliessenden, wehenden, geblähten, geknitterten Formen und gezogenen, gesponnenen, rankenartigen Henkeln. Die Harrach'sche Fabrik zu Neuwelt bringt ihr beliebtes Vielerlei. Dazu die neuesten Erzeugnisse von E. Bakalowits' Söhne, in denen junge Wiener Talente (Krassnik, Sika und andere) ihre hübschen Einfälle, auch wohl die ihrer Schulen zeigen. In der Keramik arbeiten die Fachschulen Teplitz, Znaim, Gablonz rüstig weiter, Wahliss bringt treffliche Majoliken und Porzellane. Friedrich Goldscheider decorirt mit seinen Terrakotten nach den verschiedensten plastischen Originalen in willkommener Weise alle Räume.



Robert Hollubetz, Lampe, ausgeführt von E. Bakalowits Söhne

In den Metallkünsten ist zunächst die Bronze zu beachten. Die k. k. Kunst-Erzgiesserei (Arthur Krupp) bringt eine reiche Auswahl ihrer trefflichen Erzeugnisse. Sie beschäftigt eine Reihe künstlerischer Kräfte, die meist ihre Specialitäten haben. Die Thierstücke von Jarl sind längst geschätzt, dazu kommt nun ein famoser Stierkampf von G. Bornai. Cancianis Figuren treiben athletischen Sport. Die Vasen, Dreifüsse u. s. w. von Kann, Kucharzyk, Schwathe, Silber und anderen haben ihre Besonderheiten. Die grossen Köpfe von Gentile und Lax, der sitzende Napoleon von Rothberger

Ferdinand Hauser, Schmuckschale, Bronze



A. Canciani, Beleuchtungskörper und Lawntennisspieler, Bronzen, ausgeführt in der Kunst-Erzgiesserei Arthur Krupp in Berndorf

verdienen ernstere Beachtung. Diegetriebenen Kupferarbeiten Georg Klimts, Franz Siegls, Nikolaus Stadlers behaupten ihren Rang. Die Kleinigkeiten Peter Breithuts sind gesucht. Die Bronzen von Dziedzynski und Hanusch oder Kellermann, vor allem aber jene von Kalmar sind feste Nummern aller Winterausstellungen, wie anderseits in Silber die trefflichen Nachbildungen und Originalarbeiten Bannerts, oder in Holz die Arbeiten Zeleznys und Haiders (Bozen). Im Silber sind übrigens die Firmen Klinkosch und Alfred Pollak nach wie vor die massgebenden. Bei Klinkosch ist ein mehr historischer Zug; übrigens wird man weder die hellenisirende Jardinière mit ihrem zierlichen Figurenfries, noch das grosse Mittelstück mit freistehenden Figuren und üppigen Pflanzenranken unterschätzen. Anderes zeigt mehr moderne Regungen oder doch Anregungen. Bei Pollak überwiegt die modische Art, mischt sich aber mitunter unorganisch mit historischen Elementen, wie bei einem Leuchterpaar, über dessen gothischem Fusse Stamm und Arme sich aus drahtartigen Ranken zusammenwinden. Die Goldschmiede bringen wenige, aber auserlesene Sachen, meist kleineren Masstabes. Der vegetabilische Schmuck ist besonders bevorzugt. Bei Rozet und Fischmeister sieht man die Pflanzenmotive in discretprächtiger Weise aus kleineren Diamanten zusammengesetzt. Auch Vogelformen sind da en miniature aus ein paar Perlen und farbigen Steinen componirt. Dazwischen





Telegraphentaster, entworfen und ausgeführt von Franz Siegl

kommt wieder ein Stück Tiffany in Silber montirt vor. Bei Hauptmann finden sich ähnliche Schmucksachen von künstlerischem Reiz, dazu eine schöne Gürtelschnalle mit einem aus Halbedelstein geschnittenen Adler. Ähnlich bei Josef Hoffstätter. Es ist ganz modern, wie an diesen Schmucksachen die Pflanzen in der Freiheit studirt sind und ihr Bewegungsmotiv, ihr Lebensprincip ihnen abgelauscht ist. Man kann von der Geberde eines Maiglöckchens sprechen. Ein Ornament lässt sich auf einen Steckkamm nieder, wie ein Schmetterling auf eine Blume. Bei alledem ist freilich die Pariser Anregung die Hauptsache und selbst die Pariser Herkunft oft nicht zu verkennen. Der neue wienerische Schmuck soll erst noch geboren werden. Hier, und wohl noch in einzelnen anderen Zweigen, wäre durch eine ermunternde Action etwas zu erreichen.



Telegraphentaster, entworfen und ausgeführt von Franz Siegl

ÜBER SCHLÜSSEL UND SCHLÜSSELSCHILDE VON EDUARD LEISCHING-WIEN



YMBOLISCH — poetische Beziehungen haben nicht leicht einen anderen Gegenstand des Hausrathes im Laufe der Zeiten so mannigfach umkleidet, wie Schlüssel und Schloss. Geht schon im Mittelhochdeutschen der Begriff des Schlosses im eigentlichen Sinne frühzeitig über in den der Fessel, des Knotens, überhaupt desjenigen, was etwas festhält, bindet, einschliesst und umfasst, so ist auch dem älteren Sprachsinne der übertragene Wortsinn des Schlüssels schon geläufig. Schon der Suchenwirt, der gefeiertste Wappendichter des XIV. Jahrhunderts, der Begleiter Herzog Albrechts III. von Oesterreich auf seinem Kriegszug gegen Preussen, den er in seiner poetischen Erzählung „Von Herzog Albrechts Ritterschaft“ besingt, spricht von „der Schanden Schloss und Bund“; im Iwein wird gesprochen „vom Schloss und Schrein, darin einer gefangen liegt“, in Barlaam und Josaphat heisst es: „Dein Wort ist aller Dinge Schloss“ (schliesst Alles, die ganze Welt ein), im Parsival: „Deine Liebe ist Schloss und Band meines Herzens“. Vor Allem das Herz wird dem Schlosse verglichen, das die edelsten Regungen festhält und umschliesst und worin auch die Gefühle des anderen Liebenden gefangen liegen. Wer kennt nicht das reizende namenlose Lied aus Minnesangs Frühling: „Du bist mein, ich bin dein, des sollst du gewiss sein. Du bist beschlossen in meinem Herzen: verloren ist das Schlüsselein, Du musst immer drinnen sein!“ Es gibt der Beziehungen aber mehr und höhere. Von „Sant Peters Schlüssel“ spricht schon Walter, in Barlaam heisst Petrus „Schlüsselaere“, der Schlüsselträger, schon die von Diemer publicirten deutschen Gedichte des XI. und XII. Jahrhunderts kennen einen Himmelsschlüssel, den Schlüssel zum Himmelreich, und in der Krankheits- und Heilmittellehre



Rozet & Fischmeister, Vase und Jardinière aus Glas in Silber montirt

des XIV. Jahrhunderts, welche H. Hoffmann in den „Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur“ herausgegeben hat, begegnen wir bereits der primula veris als Himmelsschlüsselchen. Heinrich von Meissen, der Meistersänger des XIII. Jahrhunderts, der sich in der Frage, ob „Weib“ oder „Frau“ der würdigste Name für die Frauen sei, gegen Walter für „Frau“ entschied und daher „Frauenlob“ genannt ward, nimmt Schlüssel schon als Kunstausdruck für die Musik in Anspruch und spricht von neunzig (!) Schlüsseln, die „sich beginnen in den sechs Stimmen“. Die Schlüsselfiedel, ein Streichinstrument, dessen Saiten durch eine Art Claviatur verkürzt werden, begegnet uns bereits unter den Instrumenten des XV. Jahrhunderts. Bekannt ist die Schlüsselgewalt der Kirche, welche kraft derselben die Absolution nach der Beichte gewähren oder vorenthalten kann, sowie das Schlüsselrecht, die Befugnis der Ehefrau zur Vertretung des Mannes in allen die Führung des Haushaltes betreffenden Rechtsgeschäften. Sie war die Aufseherin und nächste Vorgesetzte des Gesindes, sie durfte es wagen, über Leib und Leben der unfreien Diener zu schalten, und als später auch Freie sich verdangen, mit ihnen Verträge zu schliessen. Ihr Zeichen waren die Schlüssel, die sie, ausser der Tasche, mit Spindel und Scheere, wohl auch wie die Männer und unter ihnen selbst die Geistlichen während der heiligen Handlungen, mit Messer und Dolch am Gürtel trugen; und nach seeländischem Rechte galt die Frau für siech, wenn sie nicht mehr mit den Schlüsseln gehen und ihr Gesinde besorgen konnte.



F. Hauptmann, Halsschmuck, „Windling“, ausgef. von A. D. Hauptmann & Co.



F. Hauptmann, Schnalle, ausgeführt von A. D. Hauptmann & Co.



F. Hauptmann, Kämme, ausgeführt von A. D. Hauptmann & Co.

Die Schlüsseljungfrauen, drei Schwestern, die auf Bergspitzen, in Höhlen und Burgverliessen den Menschen erscheinen und für ihre Erlösung die Erschliessung grosser Schätze versprechen, spielen noch heute eine Rolle im süddeutschen Volksglauben, sie sind wohl die drei Mütter oder Nornen, denen die Römer in Germanien und Gallien so viele Opferstätten errichtet haben. Der Schlüssel, vornehmlich ein uraltes Erbstück dieser Art, ist, wie schon im Glauben der Griechen und Juden, so nach der Auffassung fast aller Völker Europas bis ins XVIII. Jahrhundert aber auch mit übersinnlichen Kräften ausgestattet, „den Namen eines Diebes, des Weibes Keuschheit, des Reiters und Pferdes Glück und geheime Angelegenheiten aller Art zu entdecken", er gehört zur Gesellschaft des wahrsagenden Hausgeräths, wie Sieb, Beil, Scheere, die freischwebend aufgehängt bei Nennung Verdächtiger in Schwingung gerathen. Er deckt Verborgenes auf, wie wir denn auch vom Schlüssel eines Räthsels sprechen; aus diesem Begriffe stammt auch in der Technik der Erzählungskunst der Ausdruck Schlüsselroman (Roman à clef), der seit dem Theuerdank und dem berühmten Schäferroman „Arcadia" des Sannazaro Mitmenschen unter unkenntlichem Namen einführt, die nur mit Hilfe einer Nachweisung, eines Schlüssels, zu enthüllen sind.

Eine solche Fülle mystischer, symbolischer, poetischer Associationen musste dem Hausgeräth, woran sie sich spielend knüpften, auch in seiner ursprünglichen Be-



J. Hoffstätter, Broschen



Rozet & Fischmeister, Brochetten

ziehung, in seiner realen Form besondere Schätzung und in Zeiten starken Kunstempfindens eine bevorrechtete Stellung im Kunsthandwerke erringen. Es ist durchaus logisch, dass der Schlüssel als Kunstwerk erst auftritt, als er auch seine dichterische Verklärung empfängt, im Mittelalter. Seine Geschichte reicht freilich viel weiter zurück, aber nur allmählich sublimirt sich seine Form, wie die Symbole, die aus ihm erwachsen.

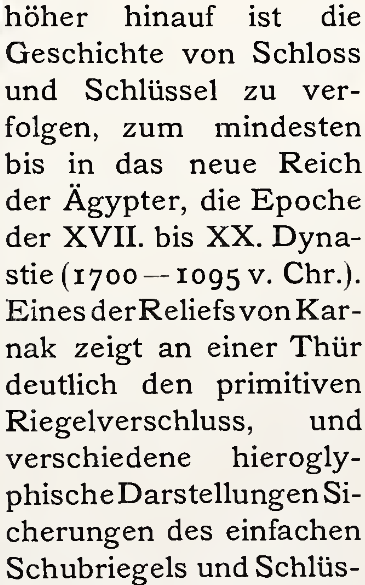


Hängeuhr, Kupfertreibarbeit, entworfen und ausgeführt von Nikolaus Stadler

Dass das römisch-griechische Wohnhaus praktisch und sinnreich construirte Verschlussvorrichtungen besass, wissen wir; es ist, wenn auch nur wenig Ganzes, so doch von Thür- und Kastenschlössern, wie von Schlüsseln verschiedenster Art so viel überliefert, dass wir uns von den zur Anwendung gelangten Sperrsystemen immerhin ein klares Bild machen können. Die Studie von Ernst Nötling gibt darüber guten Aufschluss. Aber noch



Rozet & Fischmeister, Stockgriff



höher hinauf ist die Geschichte von Schloss und Schlüssel zu verfolgen, zum mindesten bis in das neue Reich der Ägypter, die Epoche der XVII. bis XX. Dynastie (1700—1095 v. Chr.). Eines der Reliefs von Karnak zeigt an einer Thür deutlich den primitiven Riegelverschluss, und verschiedene hieroglyphische Darstellungen Sicherungen des einfachen Schubriegels und Schlüssel mit Zahnschnitt am



Rozet & Fischmeister, Nadeln



Siemens & Halske, Luster.

Barte. War Schloss und Schlüssel in Ägypten aus Holz gearbeitet, so haben die Schliemann'schen Grabungen in Kleinasien Überreste metallener, kupferner und bronzener, Schlösser zutage gefördert. Die römischen Funde zeigen neben Bronze auch Eisen, letzteres vor allem in Noricum, wo früher als anderwärts und in vielgestaltiger Anwendung Eisen verarbeitet wurde, aber der ganze Aufbau des Schlosses und die Führung des Schlüssels lehren die directe Abstammung des römischen Schlosses vom urthümlichen Holzriegelschlosse, wie es die Ägypter gehabt haben mögen und der Orient und die Alpenländer heute noch kennen. Aber wie sinnreich auch ihre Construction war, wie vor allem auch locale Einflüsse auf die Gestaltung des römischen Schlüssels einwirkten, welcher in den nördlichen Provinzen ganz andere Merkmale aufweist, als in Italien selbst und in den südlichen Ländern, eine künstlerische Entwicklung und auch nur annäherungsweise einen solchen Formenreichthum, wie schon das Mittelalter ihn bei Schlüsseln, Schlüsselschilden und Schlössern bietet, kennt die Antike nicht.

Weder die Schlüsselsymbolik des Fingerringschlüssels, welchen der pater familias zum Zeichen seiner Würde am linken Mittelfinger trug, noch die Eleganz, womit schöne Römerinnen mit dem Ringschlüsselchen ihrer Schmuck-Cisten ihre zarten schmalen Finger kokett zu schmücken pflegten, hat den antiken Schlüssel zu einem Kunstwerke zu adeln vermocht, man sah ihm stets seine plebejische Herkunft aus der derben Holzschloss-











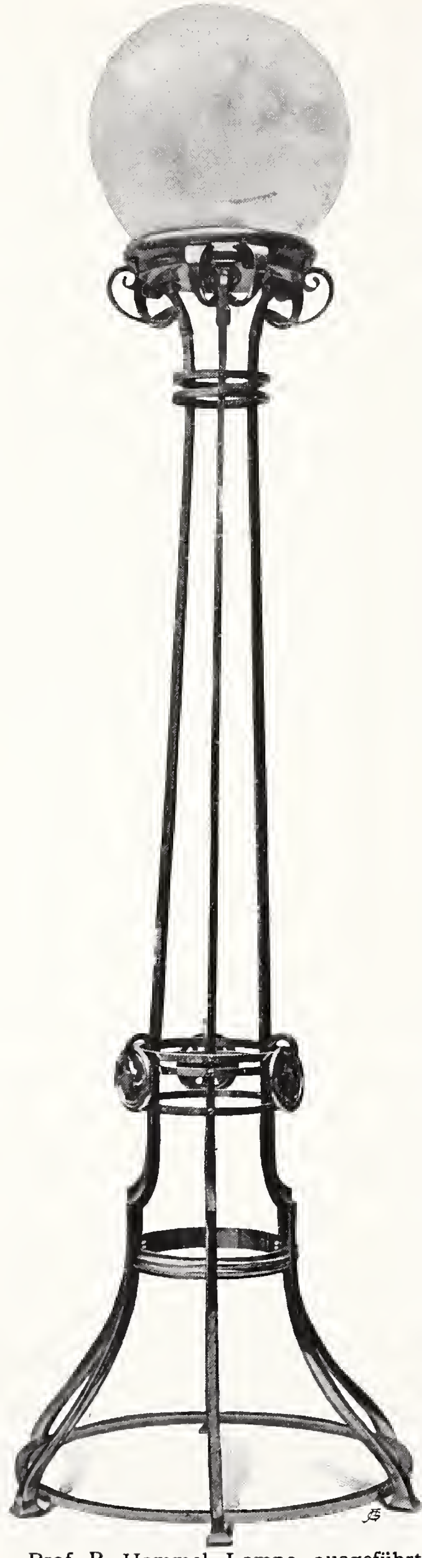
Rahmen, Kupfertreibarbeit, entworfen und ausgeführt von Georg Klimt

familie grauer Vorzeit und seinen nüchternen praktischen Gebrauchszweck an. Stilvoll wird Schlüssel und Schloss erst mit der Loslösung von den Überlieferungen des uralten Holzmechanismus, mit der Herrschaft, welche das Eisen auf diesem Gebiete des Hausrathes antritt, allen Phasen der allgemeinen Stilentwicklung folgend und doch seinen eigenen charakteristischen Materialstil nie verleugnend.

Diese Eroberung vollzog sich allerdings nicht mit einem Schlage und der Herrschaft des Eisens geht eine Epoche der Bronze voraus. Zum Schlüssel der Völkerwanderungszeit und der karolingischen Epoche fehlt uns der Schlüssel entwicklungsgeschichtlicher Erkenntnis, aber so viel wissen wir, dass noch um das Jahr 1000 das Schloss mit einfachem Stech- und Drehmechanismus nach alter Art wohl durchwegs aus Holz bereitet ist, der Schlüssel aber aus Eisen, noch schmucklos, flach, mit hakenförmigem Barte. Im letzten Viertel des XI. Jahrhunderts wird er bereits aus einem Stücke geschmiedet, das Material fängt an, seine stilistische Wirkung zu üben, der Griff, zunächst und noch lange in der Ringform verharrend, erhält charakteristische Drehung, im Verlaufe des XII. und XIII. Jahrhunderts trapezförmige



Schwarzböck Georg, Maske, Bronze



Prof. R. Hammel, Lampe, ausgeführt von A. Schilder

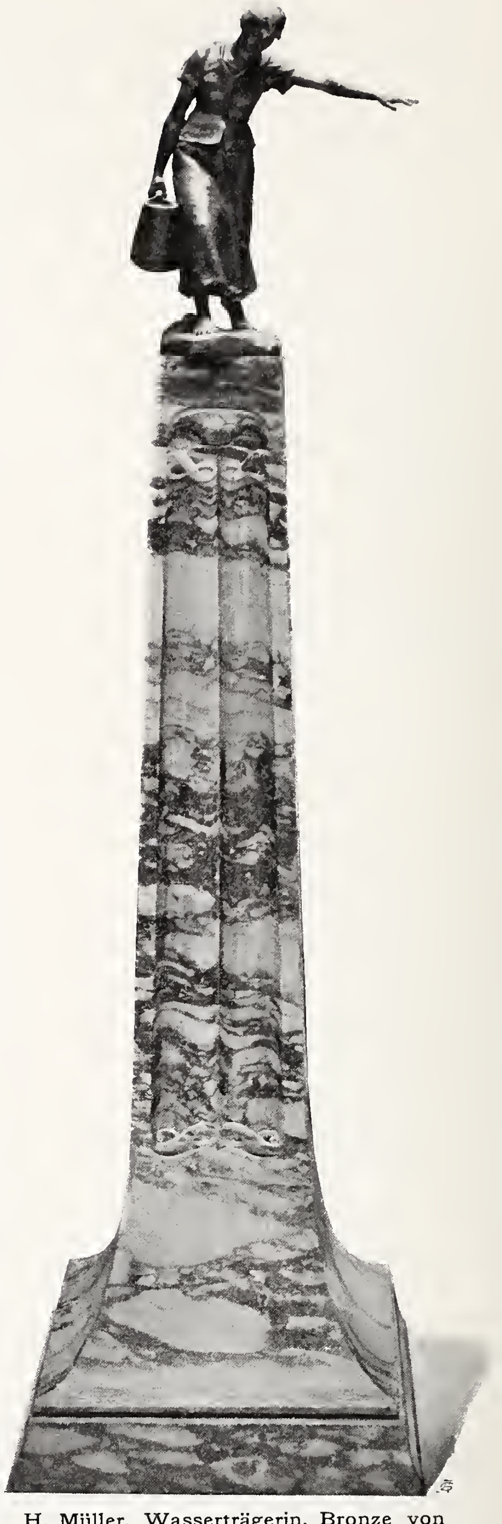
Bildung, der Bart Kreuz- und Quereinschnitte, die eine immer strengere symmetrische Anordnung empfangen, das Kreuzsymbol findet vielfach Anwendung. Kunstvolle Gliederung und reichste Ornamentik mit Aufwendung aller technischen Fortschritte hebt mit dem XV. Jahrhundert an. Ganz deutlich prägt sich in den reichsten Arbeiten der nun folgenden Zeit eine Viertheilung des Aufbaues aus, man spricht von Räute, Gesenke, Rohr und Bart. Die Räute, Griff, Raute oder Ring, von diesen einfachen geometrischen Formen ausgehend, entwickelt die mannigfaltigsten Typen, Rosetten, figurale Darstellungen, architektonische Bildungen aller Art. Charakteristisch für das XV. Jahrhundert sind die „eingesprengten“ Arbeiten, von oft minutiöser Feinheit, filigranartig durchbrochene Musterungen in den ausgeschnittenen Griffen. Das reichgegliederte Verbindungsstück zwischen Räute und glattem Rohr heisst Gesenke. Es ist kein nothwendiger Bestandtheil des einfachen Schlüssels, an seine Stelle tritt dann gleich das Rohr, aber der kunstvoll gearbeitete Schlüssel ermangelt des Gesenkes selten und zeigt an ihm mit Vorliebe die Meisterschaft des Erzeugers. Das Rohr führt nur bei deutschen Schlüsseln mit Recht seinen Namen, hier ist es hohl und sie heissen weibliche; die französischen hingegen sind gar keine Rohre, sondern massiv und heissen männliche. Nicht immer ist der Querschnitt des Rohres kreisrund, auch drei- und vierkantige und sternförmige kommen vor. Die Gestaltung des Bartes endlich hängt von der Construction des Schlosses ab, seine Einschnitte heissen Reifbesatzung und Mittelbruch und stehen im engsten Zusammenhange mit dem Eingerichte des Schlosses. Wir sehen in dieser Epoche Griffe mit eingesprengter Masswerkverzierung und Fischblasenornamenten, mit rosetten- oder schneckenförmiger Einsprengung, mit Stern- und Kreuzmustern, den Griffrand mit zinnenartiger und ausgeschweifter Bekrönung, die Gesenke achteckig oder rund oder kugelförmig, das Rohr, auch bei den italienischen



Xaniroff, „Der Wind", Terracotta von F. Goldscheider, Ständer, entworfen von Prof. R. Hammel, ausgeführt von Jos. Veillich

Stücken weiblich, oft kleeblattförmig, der Bart einfach oder kreuzförmig eingeschnitten, am Reife kammartig. Das XVI. Jahrhundert erreicht die höchste technische Vollendung, an die Stelle der eingesprengten und eingelötheten Ornamentik des Griffes tritt der edelste Eisenschnitt, auch gepunzte und gravirte Behandlung. Der Griff erhält ganz neue, der veränderten Stilweise gemässe Formen in unerschöpflicher Fülle, und mit wunderbar sicherem Empfinden verstehen die Künstler sich alle Eigenthümlichkeiten des Materials nutzbar zu machen. Bald sind es Motive der antiken Architektur, Capitäle, vornehmlich jonische, bald phantastische Arabesken, bald Einzelfiguren oder verschlungene Gestalten, Thierbilder, mit Vorliebe Delphine, Pferdeköpfe, dann Mascarons, Band- und Laubornamente, Blüten aller Art, welche den Griff aufs Reichste zieren. Das Gesenke erhält meistens architektonische Gliederung oder kugelförmige oder ringförmige Profilirung, auch architektonischen Aufbau in Durchbrucharbeit, das Rohr wird cannelirt, der Bart symmetrisch eingeschnitten, meist sternförmig oder mit Kreuzeinschnitt.

Das XVII. Jahrhundert zeigt neben treuem zähem Festhalten an den künstlerischen und technischen Überlieferungen des Vorausgegangenen doch vielfach schon Verfallserscheinungen, nicht immer ist mehr das liebevolle Versenken in die Arbeit zu bemerken, wie ehedem. Schnitt und Gravirung sind noch durchwegs im Schwange, die Ornamentik wird gesuchter und schwerer, es ist nicht mehr ein lebendiges Zuströmen immer neuer natürlicher Gedanken, aber trotz alledem noch eine Epoche, welche Meisterwerke allerersten Ranges aufweist. Noch immer steht der deutsche Schlüssel obenan, er ist bis dahin auch in fremde Länder gedrungen, die ihm nichts Ebenbürtiges an die Seite stellen konnten. Nun aber, gegen Ende des XVII. Jahrhunderts, wird mit dem bis dahin üblichen Schlosse, das seine technischen und künstlerischen Grundlagen in den Meisterwerken des XV. Jahrhunderts hat, auch der Schlüssel wesentlich verändert. Die Errungenschaft im Ausgange des XV. Jahrhunderts bestand in der Umwendung des Unterlagsbleches, welches den Mechanismus verbarg, und in der Aufdeckung des ganzen, so complicirten



H. Müller, Wasserträgerin, Bronze von J. Kalmár, Sockel aus der k. k. Fachschule in Hořič

und reichen Schlossinnern. Um 1640 wird der Mechanismus des Schlosses durch Umlegung eines eisernen, mit Messing verzierten oder blau angelaufenen Kastens wieder verborgen. An die Stelle des deutschen Hohlrohrschlüssels tritt der Schlüssel mit festem Stil, nicht der Kunstschlosser verfertigt den ganzen Schlüssel mehr, sondern zur Roharbeit des Schmiedes tritt die Arbeit des Graveurs, der den Griff und das Gesenke ciselirt. Bronze und Messing treten am Griffe neben das Eisen, nicht nur bei französischen, auch bei deutschen Schlüsseln. Immerhin zeigt auch diese Epoche in Ornamentation, in Schnitt und Gravirung noch eine Fülle bedeutsamer Stücke, die unser Auge erfreuen und uns mit Bewunderung für die Erzeuger dieser Arbeiten wie für deren Besteller erfüllen. Französische Arbeiten stehen obenan, ihr reich verzierter Griff überragt alle gleichzeitigen Erscheinungen und auch hier sind intime Beziehungen des höfischen und gesellschaftlichen Lebens treibende Kräfte höchster künstlerischer Entwicklung. Schon Henri III. soll seinen Favoritinnen die prachtvollsten Nachschlüssel zu seinen Privatgemächern haben anfertigen lassen. Der Classicismus vermochte für eine Erneuerung der Schlüsselkunst nichts zu thun, mit der Vereinfachung der Formen und der Einengung des ornamentalen Ausdruckes musste auch das rein Technische immer mehr verflachen. Aber eine interessante Neuerung dankt ihm die Geschichte des Schlüssels doch: mit der Entwicklung der Stahlbereitung geht auch die Verwertung dieses Materials für den Schlüssel der Zeit Hand in Hand und es ist eine nicht üble Wirkung, welche die Schlüssel dieser Art, bis in die Vierziger-Jahre des XIX. Jahrhunderts reichend, durch die Eigenart des Materials, das für Schliff, Polirung und Facettirung so trefflich sich

eignet, auszuüben vermögen. Mit dem Biedermeierstil, der in seinen verflachenden Ausläufern so viel gute Traditionen vernichtet, hört auch der Schlüssel als Kunstwerk zu existiren auf. Der Weichguss verdrängt den Stahl und damit den letzten Rest künstlerischen Gehaltes von Schlüssel und Schloss.

Mit der Entwicklung beider und mit ihrem Verfalle ist aufs Innigste verbunden das Schlüsselblech oder Schlüsselschild. Solange der Schlosskasten nach aussen lag, bedurfte man keines Schlüsselschildes, aufgelegte Verzierungen zur Erleichterung der Schlüsseleinführung genügten. Die Zurückziehung des Schlosses hinter die Thüre nöthigte jedoch zur Anbringung eines Ornamentes, welches zugleich die Ausstemmung des Schlüssellochs verdecken und dem Schlüssel den Weg weisen sollte. Diese Neuerung tritt mit dem Ausgange der Gothik auf und sie ersetzt theilweise den Wegfall des reichen Beschläges, mit welchem die Gothik ihre Thüren so reich und wuchtig auszustatten pflegte. Frauberger hat berechnet, dass bei einer Zimmerthür 1 Quadratcentimeter sichtbarer Beschlag in der Gothik auf 7 Quadratcentimeter Holz, in der Renaissance auf 9, im Rococostil auf 240 und in der Empirezeit auf 800 Quadratcentimeter Holz entfällt, bei einer Kastenthür ist die Relation von Gothik, Renaissance und Rococo 7 : 12 : 300.

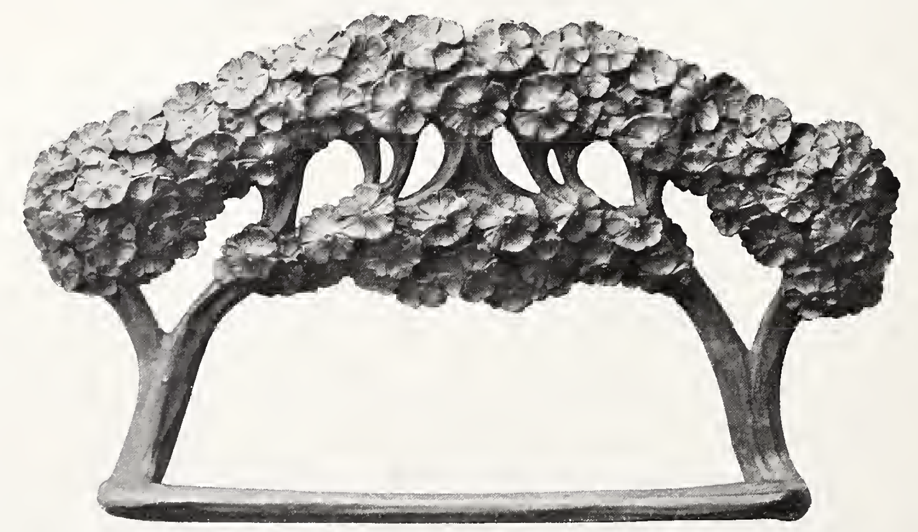


H. Müller, Schnitter, Bronze von J. Kalmár, Sockel aus der k. k. Fachschule in Hořič

Die Schüsselschilde, nun aus Bronze, Kupfer, Messing, sehr frühe aber auch schon aus Eisen gebildet und darin dann durch lange Zeit fast ausschliesslich verharrend, beschränken sich keineswegs lediglich auf Andeutung des Schlüsselloches durch schmalen ornamentalen Rahmen, sondern erheben sich oft zu ansehnlichen Grössenverhältnissen, erhalten reizvollen vielgestaltigen Schmuck, der aber immer in innigem stilistischem Zusammenhange mit dem Schlüssel steht, dem er den Weg zum Schlosse zu weisen hat. Die Zierformen


Ferdinand Hauser, Luster, Bronze

sind kreisrund, rechteckig oder elliptisch, die Kartusche spielt eine grosse Rolle, sie sind getrieben, gravirt oder geschnitten, sie erhalten Blatt-Thierform, mit Vorliebe im XVI. Jahrhundert auch die menschliche, in Gestalt eines geharnischten Ritters oder einer weiblichen Figur. Mit dem Aufkommen des französischen Schlosses im XVII. Jahrhundert, welches den Mechanismus der Schliessvorrichtung dem Auge entzieht, tritt das Schlüsselschild nicht sofort in untergeordnete Stellung, aber allmählich dringt doch bei allem, was das Schloss betrifft, das Princip des Verbergens auf und auch die weitere Entwicklung des Schlüsselschildes ist keine so freie mehr wie ehedem und mit dem Anfange des XIX. Jahrhunderts verschwindet es bis auf einen schmalen Streifen gänzlich, um erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gemäss der sonstigen allgemeinen Erneuerung alter Traditionen ebenso wie der Schlüssel aufs Neue die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.


Handtuchhälter, Holzschnitzerei, entworfen und ausgeführt von Franz Zelezny

Die reiche Auswahl von Schlüsseln und Schlüsselschilden, die wir in Abbildungen (fast durchwegs in $^{2}/_{3}$ Naturgrösse) hier vorführen, entstammt neben den eigenen Sammlungen des österreichischen Museums jenen der Museen in Brünn, Graz, Prag, Reichenberg, vornehmlich aber der in ihrer Art einzigen Collection, welche Andreas Dillinger, der „Schlüsselfex", wie Friedrich Schlögl ihn nannte, einer der Ersten, die in Österreich sich mit der Pflege und Erforschung dieses Kunstzweiges beschäftigten, in jahrelanger Arbeit zusammengebracht und der Unterrichtsverwaltung für das Technologische Gewerbemuseum übergeben hat; und endlich haben wir der kostbaren Sammlung, welche kaiserlicher Rath Theodor Theyer, einer der besten Kenner der Entwicklungsgeschichte des Schlüssels, mit feinem Verständnisse angelegt hat, eine Reihe wahrer Prachtstücke entnehmen dürfen. Den Schluss der Bilderserie bilden Entwürfe, die im Atelier des Österreichischen Museums entworfen, dem modernen Kunsthandwerke neue Wege weisen und diesem culturgeschichtlich so anziehenden Zweige künstlerischer Thätigkeit wieder erhöhte Beachtung und sorgsamere Pflege sichern sollen. Die poetische Symbolik des Schlüssels vergangener Zeiten wieder zum Leben zu erwecken wird freilich trotz aller symbolistischen Tendenzen unserer Tage kaum beschieden sein, aber Technik, Formenreichthum und Anmut jener Vorbilder zu erreichen, mag immerhin gelingen in einer Zeit, welche so sehr lechzt nach individueller künstlerischer Durchdringung auch des kleinsten und unscheinbarsten Genossen der grossen Familie Hausrath.



Professor R. Hammel, Kamin, Majolika, ausgeführt in der k. k. Fachschule in Bechyn



Schlüssel, XIII. Jahrh. (Sammlung des kais. Rathes Th. Theyer)



Schlüssel, XV. Jahrhundert (Sammlung Dillinger, k. k. Technologisches Gewerbe-Museum)



Schlüssel, XIV. Jahrhundert (Nordböhm. Gewerbe-Museum in Reichenberg)

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

KÜNSTLERHAUS. Zwei angesehene österreichische Landschafter, Eduard von Lichtenfels und Eugen Jettel, waren die Januargäste des Künstlerhauses. Jettel ist todt († 27. August 1901), Lichtenfels ist soeben von seinem Lehrstuhl an der Akademie der bildenden Künste geschieden. Jettels Nachlass zählte 200, Lichtenfels' Ausstellung



Schloss, XIV. Jahrhundert (Österr. Museum)

Gothisches Schloss, XV. Jahrhundert (Österr. Museum)



Schlüssel, XII. Jahrh., gefunden in Wien (Sammlung Dillinger, k. k. Technologisches Gewerbe-Museum)

214 Nummern; übergenug, um beider Art ins Licht zu stellen. Der Zweck beider Ausstellungen war Versteigerung. Lichtenfels füllte mehrere Säle mit Landschaftsstudien in seiner bekannten gemischten Technik, deren Grundlage die Federzeichnung ist, während leichte farbige Lavis, auch Tusche, Sepia, Kohle, Gouache die Tönung besorgen. Seine Art, die Natur zu sehen, ging aus diesen Blättern deutlich hervor. Er ist ein Detailseher, der an einem Felsbrocken Tausende von Löchern und Runsen verzeichnet und an einem alten Weidenbaum die Blättchen gewissenhaft zählt. Ebenso die Steinbröckel in einem Wasserriss und die morschen Zweige in einer Strecke Unterholz. Dieses Gerümpel der Natur ist ihm sogar besonders wert und von diesem aus sieht er oft das Ganze an. Viel Mannigfaltigkeit ist dabei nicht zu holen und auch seine Wasserfarbe macht die Blätter mehr gescheckt als farbig. Dieses scheckige Wesen schadet auch vielen seiner sorgfältig ausgeführten Gouachebilder, in denen ungezählte Kleinigkeiten sich drängen. Auffallend war, da man so Vieles beisammen sah, das vormärzliche Wesen seiner Empfindung. Unter den Gemälden namentlich fühlte man sich an die Generation Obermüllner-Van Haanen-Hasch erinnert. Nur einige Ölbilder aus den Sechziger-Jahren, in denen die Zeitgenossenschaft Pettenkofens zu spüren war, standen höher. Der Durchschnitt entsprach jener herkömmlichen, ateliermässigen Art, die öster-



Schlüssel, XV. Jahrh. (Sammlung d. kais. Rathes Th. Theyer)



Schloss, XIV. Jahrh. (Nordböhm. Gewerbe-Museum in Reichenberg)



Schlüssel, XV. Jahrhundert (Sammlung des kais. Rathes Th. Theyer)

reichische Mittelgebirgswelt zu sehen und in schweren, dicken Farben wiederzugeben, die sich auch des verflossenen Ölfarbendrucks bemächtigt hatte. Es waren die dunklen, gestockten Bilder, die den damaligen massiven Rahmen und den Möbeln der Schulrenaissance entsprachen. Der bessere Lichtenfels war in den colorirten Federzeichnungen, so weit sie nicht im Laufe der Jahre gar zu einförmige Schreibübungen wurden. — Jettels Ruf in Wien datirt von jenem starken Stimmungsbilde auf der Wiener Weltausstellung, das jetzt in der akademischen Galerie hängt. Ein Wassertümpel mit einem Schwarm von Raben, in wenigen unbehaglich verschnupften Tönen, ganz „auf Ton" hingestrichen. Dieser saftigen Weise ist der Künstler später untreu geworden. Der Jettel der späteren Jahre war im Gegentheil der Meister der vorletzten, letzten und allerletzten Verdünnungen von Farbe, die er in seiner beliebten Gouache papierdünn über die Fläche hauchte. Er war der Homöopath des Colorits. Aber in dieser Askese war er doch durchaus nobel und hatte eine specifische Stimmung, eine persönliche Note. Selbst wo er, wie ja oft genug, direct für das Publicum malte. Er lockte die Käufer, ohne sich an sie wegzuwerfen. In der That war er einer der Meistgekauften in der Secession, in die er diesem ganzen Wesen nach eigentlich nicht recht passte.



Schlüsselschild, XV. Jahrhundert (Österreichisches Museum)



Schloss, XV. Jahrhundert (Kunstgewerbe-Museum in Graz)

Schloss, XV. Jahrhundert (Kunstgewerbe-Museum in Graz)

In seinem Nachlasse war sein künstlerischer Lebenslauf recht gut zu verfolgen. Er kam früh nach Paris, wo er sich zunächst den Leuten von Barbizon anschloss. Rousseau, Troyon, Corot sind ihm Lehrmeister gewesen, die beiden ersten namentlich in seiner ersten, braunen Zeit, die ihn von den Windmühlen des Montmartre bis Dordrecht führte, ein Weg, den damals zahllose Landschafter gingen. Später wechselte er sein Gold in das Silber Corots um und dies führte ihn in die graueren Lüfte der Normandie und Bretagne. Dort bildete sich damals eine silbergraue Schule, der auch Hörmann, Brozik, die Parmentier, Ribarz und andere Wiener angehörten. Aus dieser Welt holte er die lichte, klare, besonnene Idylle seiner reifen Malerei. Die Heuschober und Kürbisfelder, die Felder mit blühenden Samenzwiebeln und schimmernden Distelköpfen, die Dünen und Kuhweiden, ausgefahrene Feldwege und Strohdächer von Cayeux und Auvers wurden seine Welt. In ihrer Darstellung gerieth er unwillkürlich in den Bann Pettenkofens, des Unentrinnbaren. Aber er setzte dessen glühende Sonne in einen sanften Mondschein um, der ihm auch bei Tage schien. Die Secession, deren Brücke zu den Pariser Neumeistern er war, zog ihn heim. Hier waren es namentlich zwei Schauplätze, die ihm neue malerische Ernten trugen: Staatz und die istrische Küste. Erzherzog Karl Stefan und die Erzherzogin Maria Theresia förderten ihn an beiden Orten und besitzen mehrere der dortigen Bilder. Besonders neu mutheten gewisse Küstenbilder an, in denen er die öden Karstfelsen zum blauen Meer hinabsteigen lässt, dessen Brandung ihren Fuss mit einem weissen Spitzenbesatz umspielt. Das gipsige, kalkige, staubige Wesen dieses Gesteins, das ewige Grau der Verwitterung, der Verkarstung, ward ihm eine Fundgrube neuer Feinheiten. Wo niemand mehr etwas sah, fand er neue Modulationen und eine in ihrer Weise vollständige



Schloss, XV. Jahrhundert (Nordböhm. Gewerbe-Museum in Reichenberg)



Schlüsselschild, XV. Jahrhundert (Nordböhm. Gewerbe-Museum in Reichenberg)



Schlüssel, XV. Jahrh. (Nordböhm. Gew.-Museum in Reichenberg)



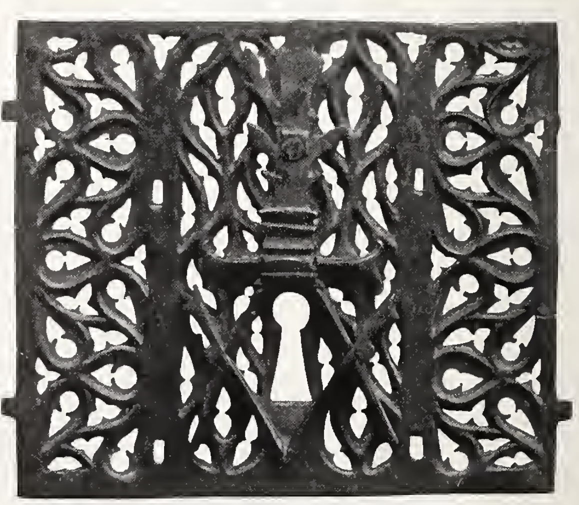
Schlüsselschild, XVI. Jahrhundert (Nordböhm. Gewerbe-Museum in Reichenberg)

Tonscala. Er war noch keineswegs am Ende und sein Tod ein Verlust für die österreichische Kunst. Auch als vornehmer Mensch wird er im Gedächtnis der Zeitgenossen leben.

AQUARELLISTENCLUB. Die XVI. Ausstellung des Aquarellistenclubs im Künstlerhause ist trefflich gelungen. Über 300 Nummern stark, enthält sie mancherlei Überraschungen aus Wiener Ateliers und dazu ein reiches Ausland. Darnaut („Aus einem alten Park") bietet die nachgerade selten gewordene Gelegenheit, reines Aquarell zu geniessen, das er von jeher virtuos behandelt. Dagegen wendet sich Charlemont diesmal ganz der Tempera zu, in deren breit und fest sitzenden Farben er eine Reihe blumenreicher Landschaften von schöner Sonne bringt. Einen grossen Fortschritt weist Tomec auf. Sein „Vorfrühling" ist ein Bouquet feinster Herbstfarben, während „Im Thale" dunkles Waldesgrün mit seltener Ruhe durchnuancirt. Auch bei Geller der gleiche Fortschritt. Sein „Christkindlmarkt am Hof" ist voll grauer Feinheiten, in die das Budenleben und die goldene Inschrift des Kriegsgebäudes fröhliche Noten werfen. Robert Russ, Zetsche (in seinem „Alten Städtchen am Neckar", vielleicht dem grössten seiner derartigen Gouachen), Zoff,



Schlüsselschild, XVI. Jahrhundert (Nordböhm. Gewerbe-Museum in Reichenberg)



Schlüsselschild, XV. Jahrhundert (Kunst-Gewerbe-Museum in Prag)



Schlüssel, deutsch, XV. Jahrhundert
(Sammlung Dillinger, k. k. Technologisches Gewerbe-Museum)



Schlüssel, italien., XVI. Jahrh.
(Sammlung des kais. Rathes Th. Theyer)



Schlüssel, XVII. Jahrhundert
(Österr. Museum)



Schlüssel, XVII. Jahrhundert
(Österr. Museum)



Schlüssel, XVII. Jahrhundert
(Österr. Museum)



Schlüssel, italien., XVII. Jahrh.
(Sammlung des kais. Rathes Th. Theyer)



Schlüssel aus vergoldetem Silber, XVII. Jahrh. (Sammlung des k. Rathes Th. Theyer)

Pippich, Bernt schliessen sich an. Im Pastell-Porträt sind Fröschl, Dr. Bunzl, Trentin zu nennen, im Genre vor allem Fräulein Hilda Kotanyi mit ihrem grossen Bilde: „Publicum beim Schwurgericht", nicht weniger als elf lebensgrosse Köpfe von gespanntem Ausdruck und weicher luftiger Behandlung. Unter den fremden Gästen ist zunächst die königlich belgische Gesellschaft der Aquarellisten zu nennen, die einen ganzen Saal füllt und interessante Meister aufzuweisen hat. Der Originellste ist Alfred Delaunois (Löwen), der die gespenstige Öde und trostlose Perspectivität der langen weissen Corridore förmlich phantastisch macht. In einem dieser Corridore hängt an einem Nagel ein schwarzer Mantel; das wirkt unheimlich wie eine Scene Goyas. Dieses Bild: „Le manteau" ist auch schon vielfach reproducirt worden. Sehr fein sind Charlets sammtig hingewischtes „Brügge im Schnee", Stacquets rembrandisirende Interieurs, Raoul Franks prickelnde blaue Marine, Cassiers zierlich alterthümelnde Provinzbildchen. Jacob Smits dagegen treibt in Porträts und heiligen Gruppen den breiten Colorismus der alten Meister, der ihm freilich nicht zur zweiten Natur werden will. In langen Serien sieht man ferner die Graphik, meist farbige, einiger Meister des Auslandes. Die farbigen Radirungen von Boutet de Monvel sind die interessantesten; köstlich zum Beispiel die langen schmalen Bildstreifen: „Canal de Loing" und „Der Kunde", in denen mit spärlichsten Mitteln originelle Licht- und Farbenwirkungen erreicht sind. Auch E. Voruz ist höchst wirksam mit seinen farbigen Radirungen von einzelnen Laubzweigen, die in Naturgrösse vor eine helle Luft mit nebelhafter Stadtsilhouette hingesetzt sind. Maurin, Jeanniot, Béjot, die Worpsweder u. a. haben treffliche Blätter. Schliesslich sind die grossen Applicationsstickereien von Fritz Rentzsch (Leipzig) zu rühmen, ganze Panele, darunter sogar ein „weiblicher Act in Mimosen", die ungewöhnlich decorativ wirken.



Schlüssel, deutsch, XVII. Jahrh. (Sammlung Dillinger, k. k. Technologisches Gewerbe-Museum)



Schlüsselschild, XV. Jahrhundert (Sammlung des kais. Rathes Th. Theyer)



Schlüssel, XVII. Jahrh. (Sammlung Dillinger, k. k. Technologisches Gewerbe-Museum)



Schlüssel, XVII. Jahrh. (Sammlung des kais. Rathes Th. Theyer)



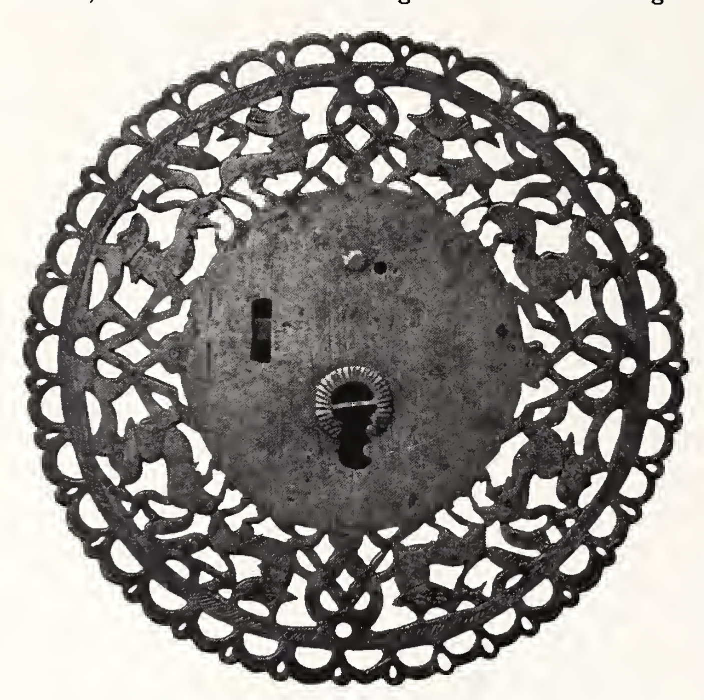
Schlüssel, deutsch, XVII. Jahrh. (Sammlung Dillinger, k. k. Technologisches Gewerbe-Museum)

GALERIE HOFFMANN. Maler Josef Hoffmann hat nun auch die letzte Abtheilung seiner Weltreise-Ausstellung vor das Publicum gebracht. Sie füllte einige Säle des k. k. Versteigerungsamtes, doch gelangte nur ein Theil unter den Hammer. Die Reisebilder bezogen sich meist auf Südfrankreich, Spanien und Portugal, doch war auch die Schweiz stark vertreten, wo der Künstler seit Jahren eine Villeggiatur auf Zwing-Uri besitzt. Übrigens war die Ausstellung zugleich eine gemalte Selbstbiographie des jetzt siebzigjährigen Künstlers. Die Bilder gingen bis ins Jahr 1849 zurück, als er seine erste Studienreise, nach Serbien, machte. Diese Terra incognita macht sich in seiner Darstellung eigenartig genug, auch hat der frühere serbische Gesandte in Wien, Oberst Mihalovic, seinerzeit eine Anzahl



Schlüsselschild, XVI. Jahrhundert (Nordböhm. Gewerbe-Museum in Reichenberg)

dieser Bilder erworben. Aus der Rahl-Schülerzeit sieht man grosse Entwürfe für die Leipziger Kunsthalle: Culturbilder vom goldenen Zeitalter bis zu einer Hochcultur, die gleichsam wieder ein goldenes Zeitalter darstellt. Diese Entwürfe wurden nicht eingesandt, also auch nicht ausgeführt. Selbständiger sind die Entwürfe für die „Zonenbilder“ zur Ausschmückung des Palais Epstein, von dessen späterer Besitzerin, der Gasgesellschaft, sie in den Besitz Otto Wagners übergegangen sind, dessen Hütteldorfer Villa sie nun schmücken. Ferner sah man die Entwürfe zu den Wandbildern im gothischen Schlosse des Erzherzogs Leopold zu Hörnstein. Sie schmücken dort den Gartensaal, und zwar indem sie auch über die Thüren hinziehen, so dass durch das Verschwinden der Ausgänge diese Phantasiewelt sich vollkommen abzuschliessen scheint. Das Ganze ist als ein Jagdzug, der früh morgens von der Burg ausgeht und vierundzwanzig Stunden lang allerlei Episoden erlebt. Der Ritter wird sogar von Räubern in eine Höhle entführt, er geräth auf der Flucht in einen Sumpf, er schläft auf dem Kirchhof ein, er trifft einen Klausner, er erfrischt sich durch ein Bad im Bach u. s. w. Die Scenen ziehen sich über zwei Langwände und zwei Schmalwände und sind durch goldenes Stabwerk mit grünen Gehängen untergetheilt. Der Stil ist selbstverständlich der historisch-landschaftliche der Schwind-Preller-Zeit, zu deren namhaften Leistungen dieses decorative Werk gehört.



Schlüsselschild, XVI. Jahrhundert (Kunst-Gewerbe-Museum in Prag)

KLEINE AUSSTELLUNGEN. In der Galerie Miethke ist eine ansehnliche Bilderausstellung zu sehen, an der sich sechs österreichische und deutsche Künstler betheiligen. Als Hauptstück dient eine grosse Apotheose der Kaiserin Elisabeth, von dem Münchener Marr-Schüler Otto Herschel. Es ist ein Triptychon in reichem, vergoldetem Säulenrahmen. Das Mittelbild zeigt die Verewigte, in weissem Gewande einherschreitend, von Engeln begrüsst. Das eine Flügelbild enthält mehrere Engel mit Symbolen der Bescheidenheit, der Liebe und des Glaubens, das andere zeigt musicirende Mädchen vor der Paradiesespforte, durch die man in eine goldene Lichtwelt blickt. Der Künstler legt mehr Gewicht auf die farbige Phantasmagorie, als auf die Zeichnung. Besnard'sche und Watts'sche Einflüsse sind zu erkennen, nebst ihrem Untergrund von Frührenaissance. Phänomene des Verschwimmens und des Reflexes sind vorherrschend. Das Ganze eine Jugendarbeit von Talent. Auch der Wiener Max Kurzweil geht in einem Dutzend Bildern modernen coloristischen Problemen nach, die namentlich aus Besnard und Aman-Jean geschöpft sind. Ein grosses Bild: „Gelbe Blätter“, wo sich breite Yuccablätter über einen Frauenkopf neigen und alles in eine unbestimmte Tonwärme zusammengeht, ist bezeichnend für sein Suchen. Das Spiel mit farbigen Dämmerungen ist Kurzweils malerischer Beruf. Die Abenteuer eines violetten Kleides im Helldunkel oder eines im eigenen Schatten glühenden bretonischen Mädchengesichtes. Nicht alles kann dabei gelingen. Der Triester Oskar Hermann dagegen stellt sich fast immer das Problem des Teints, und zwar des zum Décolleté



Schlüsselschild, XVII. Jahrhundert (Nordböhm. Gewerbe-Museum in Reichenberg)

Schlüsselschild, XVII. Jahrhundert (Mährisches Gewerbe-Museum in Brünn)

erweiterten. Bleiche oder dunkle Hautfarbe, als interessanter Fleck hingesetzt; die Mannigfaltigkeiten des Fleischtones. Die Richtigkeit des Actes ist ihm Nebensache. Sein grosses Bild der Dante'schen „Matelda“, wie sie in weissem Kleide lang und schlank über weite blumige Au hinschreitet, leidet an argen Missverhältnissen. Der Münchener Erich Kuithan bringt Landschaften und Genre aus bayerischer Gebirgswelt. In der Auffassung ist etwas von der alten grossen Historik, manchmal wird man an Rubens-Landschaften erinnert, in die aber auch wieder Besnard hineinspielt. Unser venetianischer Landsmann Franz Ruben cultivirt zur Abwechslung den Chiemsee und die Maingegend, deren graue Stimmungen er nicht ohne Reiz vorträgt. Conventioneller sind seine Parkpartien aus der Rococozeit. Der Berliner Ismael Gentz endlich schüttet seine Mappe von Algraphien aus, meist Porträts, darunter verschiedene italienische Künstler in ihren Werkstätten. Der Kopf der Baronin Ebner-Eschenbach und ein spanischer Graf in schwarzem Mantel sind wohl das Beste. Im Übrigen schätzt man die Gewandtheit eines raschen Illustrators. — Im Salon Pisko herrschen wieder die „8 Künstlerinnen und ihre Gäste“, mit Frau Olga Wisinger-Florian an der Spitze. Das Niveau ist merklich geringer als das vorjährige; einige Damen sparen nämlich ihr Bestes für die Frühjahrsausstellungen. Doch sind namentlich einige vortreffliche Porträts zu verzeichnen. So das dunkle, schwärzlich schattende Damenbildnis von Marie Lübbes



Schlüssel, XVII. Jahrhundert (Sammlung des kais. Rathes Th. Theyer)

(München), ein gesund colorirter alter Herr von Susanne Granitsch, ein „Frl. v. O." in blühweisser Toilette, ganze Figur, von Josefine Swoboda, deren rührige, kräftige Aquarelltechnik sich wieder bewährt, ein pariserisch gewürztes Damenbildnis von Marie Chaloupek, tüchtige Bilder von Marie Müller (eines vom Ministerium erworben), reizende Kinderporträts von Hedwig Friedländer. In der Landschaft sind die Damen Wisinger, Egner, Taronczy, Littrow zu nennen. Hübsche Plastik sieht man von Elsa v. Kalmar, Melanie v. Horsetzky und Th. F. Ries. — Im Salon Hirschler hat der Hagenbündler Friedrich Beck eine bemerkenswerte Ausstellung veranstaltet. Er ist der hoffnungsvolle Nachwuchs unserer Schneemalerei. Er hat den Schnee mit einer Todesverachtung studirt, wie niemand seit Hörmann. In der Ausrüstung eines Nordpolfahrers, die Hände mit Talg bestrichen. Ein Winter in Lunz war ihm besonders fruchtbar, dort hat er die ganze Üppigkeit dieses vielseitigen, meist sehr einseitig behandelten Elements ergründet. Auch am Hallstätter See hat er manches malerische, aber auch persönliche Abenteuer bestanden. Die Phänomene des Föhns, die von Schmelzschnee triefenden Berge und das Gebrodel der Dünste stellt er mit frappanter Beobachtung und einer mehr zierlichen, aber geschickten Öl- oder Aquarelltechnik dar. Der junge Künstler ist auf einem Weg, der weit führen kann.



Schlüsselschild, XVI. Jahrh. (Mähr. Gew.-Mus. in Brünn)



Schlüsselschild, XVII. Jahrh. (Nordböhm. Gew.-Mus. in Reichenberg)



Schlüssel, XVII. Jahrh.
(Kunst-Gew.-Mus. in Prag)



Schlüssel, XVII. Jahrhundert (Sammlung Dillinger,
k. k. Technologisches Gewerbe-Museum)

Schlüsselschild, XVII. Jahrh.
(Mährisches Gewerbe-Museum
in Brünn)

EIN WERK ÜBER GIOVANNI SEGANTINI.

Durch freundliches Entgegenkommen des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht sind wir in die Lage versetzt, dieses Heft mit zwei Farben-Autotypien nach berühmten Originalen Giovanni Segantinis zu schmücken. Die von Angerer & Göschl und J. Löwy hergestellten Blätter entsprechen den höchsten Anforderungen, die unsere Zeit an farbige Reproductionen stellt. Sie können auch als Masstab dienen für die hohe Stufe der künstlerischen Ausstattung dieses vom Ministerium herausgegebenen Werkes überhaupt, das nicht weniger als 63 Kunstbeilagen aus den ersten Wiener Ateliers enthalten wird. Verfasser der Monographie, von 15 bis 16 Druckbogen, ist der bekannte Kunstschriftsteller Dr. Franz Servaes, der zu diesem Zwecke alle Segantini-Stätten bereist und ein reiches Material durchforscht hat. Das im Verlage von Martin Gerlach und Comp. erscheinende Prachtwerk wird in den Kreisen der Kunstfreunde mit Spannung erwartet.



Schlüsselschild, XVII. Jahrh.
(Kunst-Gewerbe-Mus. in Graz)

KLEINE NACHRICHTEN

CONCURS-AUSSCHREIBUNG. Auf Grund der Franz Freiherr von Wertheim-Stiftung hat die niederösterreichische Handels- und Gewerbekammer in Wien einen Concurs behufs Verleihung eines Stipendiums von 1800 Kronen zur fachlichen Ausbildung im Auslande für einen Arbeiter aus dem Gewerbe der Möbeltischlerei ausgeschrieben. Dieses Stipendium wird gegen die Verpflichtung verliehen, sich auf die Dauer eines Jahres die fachliche Ausbildung an im Einvernehmen mit der Kammer zu bestimmenden Orten des Auslandes angelegen sein zu lassen. Die Kosten der Hin- und Rückreise sind in dem Stipendiumsbetrage von 1800 Kronen mit inbegriffen.

Die Kammer behält sich vor, dem Stipendisten eine weitere Unterstützung bis zur Höhe von 600 Kronen zur Verlängerung des Aufenthaltes im Auslande auf ein zweites Jahr zu gewähren, wenn dessen Verwendung im ersten Jahre genügend dargethan hat, dass von seinem ferneren Verbleiben ein dem Zwecke dieses Stipendiums entsprechender Erfolg zu erwarten ist. Dagegen übernimmt der Stipendist die Verpflichtung, für die Dauer nach Österreich zurückzukehren und in seinem Berufe zu wirken. Für die Zuerkennung dieses Stipendiums kommen in erster Linie jene Gesuche in Betracht, welche mit selbständig entworfenen Zeichnungen aus dem Möbelfache belegt sind. Bei gleicher Würdigkeit wird demjenigen Bewerber der Vorzug gegeben, welcher in Krems, eventuell in einem anderen Orte Niederösterreichs geboren ist.

Schloss, XVIII. Jahrhundert (Kunst-Gewerbe-Museum in Prag)



Schlüsselschild, Louis XVI. (Kunst-Gewerbe-Museum in Graz)

Die Gesuche sind bis längstens Ende Februar 1902 einzusenden. Die ausführlichen Bestimmungen der Concurs-Ausschreibung sind im Secretariate der nieder österreichischen Handels- und Gewerbekammer zu haben.



Schlüssel, XVIII. Jahrhundert (Nordböhm. Gewerbe-Museum in Reichenberg)



Schlüssel, XVIII. Jahrhundert (Kunst-Gewerbe-Museum in Graz)



Schlüssel, XVIII. Jahrhundert (Österr. Museum)

AACHEN. SUERMONDT-MUSEUM. Am 26. November wurde das städtische Suermondt-Museum nach seiner Übersiedlung in das ehemalige Cassalette'sche Palais neu eröffnet. Es enthält in 34 Ausstellungsräumen die Galerie alter Gemälde, deren Grundstock die Stiftung Barthold Suermondts bildet, Bildwerke, namentlich Holzfiguren des XIV. und XV. Jahrhunderts, ein Kupferstichkabinet mit Bibliothek und Vorbildersammlung, alte Kunstarbeiten meist aus Aachen und Umgebung stammend, Localalterthümer und Ausgrabungen, sowie eine wechselnde Ausstellung von neuzeitigen Kunstwerken. Die von Director Dr. Kisa durchgeführte Anordnung folgt im allgemeinen dem culturgeschichtlichen Principe. Zur Eröffnung wurden aus Privatbesitz zahlreiche Gemälde und Studien Alfred Rethels, sowie hervorragende ältere Kunstarbeiten herangezogen. Die moderne Abtheilung ist sorgfältig gewählt. Ausser Aachener Künstlern wie Oeder, Eugen Kampf, Carl Krauss, Brendamour, P. Bücken sind von Malern Vinnen, Christiansen, A. Zoff, E. Oppler, F. Tadama, von Bild-



Schloss, Bronze, XVIII. Jahrhundert (Österr. Museum)



Schlüssel, XVIII. Jahrh. (Sammlung Dillinger, k. k. Technologisches Gewerbe-Museum)



Schlüssel, XVIII. Jahrhundert (Österr. Museum)



Schlüssel, XVIII. Jahrhundert (Sammlung des kais. Rathes Th. Theyer)



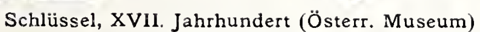
Schlüssel, XVIII. Jahrh. (Nordböhm. Gewerbe-Museum in Reichenberg)

Schlüssel, XVIII. Jahrhundert (Kunst-Gewerbe-Museum in Prag)

hauern Hugo Lederer, W. Schmarye, R. Bosselt gut vertreten. Die kunstgewerbliche, von Malerei und Plastik räumlich nicht getrennte Abtheilung bringt Teppiche von Eckmann und Leistikow, Seidenstoffe von Eckmann, van der Velde, Mohrbutter u. a., Scherrebecker Webereien, Metallarbeiten von R. Bosselt, Eckmann, Hiedl und Thallmayr in München, von Steenaerts und Witte in Aachen; Thonwaren von Länger, R. v. Heyder, Cl. Massier, G. de Feure, Porzellane der Berliner und Kopenhagener Manufactur; Lederarbeiten von Collin, Otto Weitz, Attenkofer, Tamar-Aachen. Dazu kommen Wohnungseinrichtungen von Th. Cossmann und Kamine von Houben Sohn in Aachen.

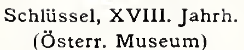
MEISTER DER INNENKUNST. Die Entwürfe des mit seltener Ursprünglichkeit und persönlicher Kraft schaffenden englischen Architekten M. H. Baillie-Scott, welche kürzlich im Verlage von Alex. Koch in Darmstadt erschienen sind, sollen und dürfen nicht als Vorbilder für Decorateure und Wohnungs-Installateure aufgefasst werden, wie dies im abgelaufenen Jahrhundert der Fall gewesen wäre, sondern bloss als Beispiele, wie sich unter ganz bestimmten Bedingungen localer, gesellschaftlicher und kunsttraditioneller Natur eine moderne Raumausgestaltung voll-





Schlüssel, XVII. Jahrhundert (Österr. Museum)





Schlüssel, XVIII. Jahrh. (Österr. Museum)

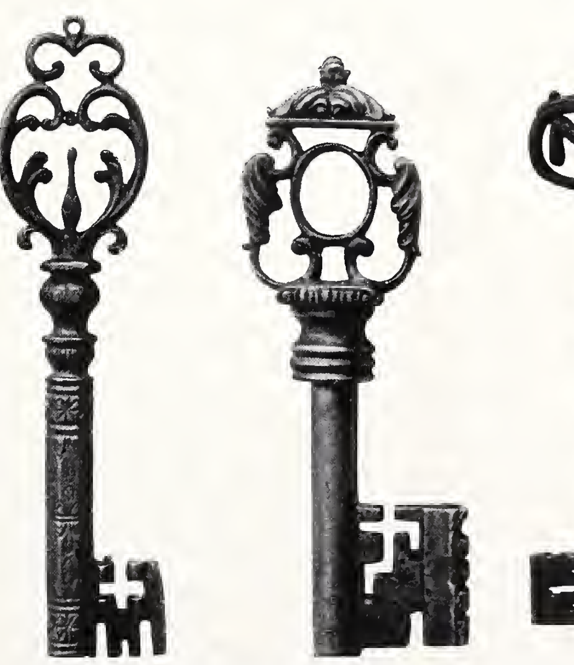


Schlüssel, XVIII. Jahrh. (Sammlung Th. Theyer)

zieht. Andere Länder, Umgangsformen, Gewohnheiten und ästhetische Vorbedingungen werden auf ganz gleicher principieller Basis Grundverschiedenes hervorbringen.

Eine Nachahmung unter anderen Bedingungen, als es die sind, welche Baillie-Scott im Auge hatte, wäre nur ein Beweis von Impotenz und gänzlichem Verkennen der Grundsätze modernen künstlerischen Schaffens. „Das Haus eines Kunstfreundes“ ist der ideale Entwurf für das luxuriöse Heim eines Mannes, der das Bedürfnis hat, innerhalb seines Hauses auch nicht den leisesten künstlerischen Misston zu vernehmen. Es bildet die erste Serie von Zeichnungen, welche der Herausgeber der Zeitschrift für Innendecoration auf Grund eines in dem genannten Blatte ausgeschriebenen Wettbewerbes veröffentlicht.

Sie besteht aus 14 Cartons, Architekturen und farbige Innenräume, einen herrschaftlichen Landsitz in allen Theilen darstellend, mit begleitendem Text von Hermann Muthesius. Die

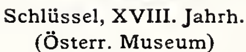


Schlüssel, XVII. Jahrhundert (Sammlung des kaiserl. Rathes Th. Theyer)



Schlüssel, XVIII. Jahrh. (Österr. Museum)





Schlüssel, XVIII. Jahrh. (Österr. Museum)



Schlüssel, XIX. Jahrh. (Österr. Museum)



Schlüssel, XIX. Jahrh. (Sammlung des kais. Rathes Th. Theyer)

schlossähnliche nach aussen hin in schlichter, kraftvoller Architektur entwickelte Anlage gruppirt sich höchst malerisch um eine durch zwei Geschosse reichende sechseckige Halle. Diesem den Verkehr im Hause vermittelnden Raume schliessen sich auf der einen Seite das Speisezimmer, auf der anderen das Empfangszimmer mit Bühne an, das zugleich Musikzimmer ist. Hinter diesem Raume liegen, nach der anderen Seite des Hauses zu, das Zimmer der Dame und das Arbeitszimmer des Herrn. Nebst Nutzräumen verschiedener Art enthält das Erdgeschoss noch ein Frühstückszimmer und ein zweites Zimmer des Herrn, zur Aufbewahrung von Kunstwerken u. dgl. bestimmt. Das erste Geschoss umfasst vier Raumgruppen: Schlafzimmer der Eltern, Schlafzimmer der Kinder, Wohnzimmer der Kinder und Fremdenzimmer.

Der primitive, bäuerliche Grundton, den die Aussenarchitektur anschlägt, wird auch im Innern beibehalten. Das Rüstzeug der äusseren Architektur wie Steinmauern, Fachwerk, Balkenlage, kehrt im Innern verfeinert wieder und gibt den Räumen den Charakter des Gebauten und Construirten. Die Farbenharmonie ist auf Grün, Roth und Blau gestimmt, wobei graue und weisse Töne die Vermittlerrolle spielen. Ein gewisser feierlicher, fast kirchlicher Ernst herrscht in der Halle wie im Speise- und Empfangsraum. Es ist als müsste man die Orgeltöne des sonntäglichen Gottesdienstes vernehmen. Dabei ist jedoch nichts düster und freudlos, sondern vielmehr auf Bethätigung eines auf die höchsten Culturwerte aufgebauten Lebens berechnet. Äusserst anmuthig ist der Übergang in eine weiche, sanfte, freundlich-heitere Stimmung im Damenzimmer und im Schlafzimmer der Eltern bewirkt. Die Freude an Luft, Licht, Sonne, Reinlichkeit und Comfort ohne jede verweichlichende Übertreibung gibt überall Zeugnis von einem gesunden, kräftigen, selbstbewussten Geschlecht, für das dieses Heim geschaffen. Gewiss, es ist viel Nationales, viel rein Englisches in diesem Hause, das wir uns nicht in unsere Heimat übertragen wünschen, weil wir es anders gewohnt sind und es anders brauchen, aber der Kunstgeist, der das Ganze durchflutet, ist der Geist modernen Geschmackes und moderner Lebensführung.

J. Folnesics



Schlüssel, XIX. Jahrh. (Sammlung Dillinger, k. k. Technologisches Gewerbe-Museum)



Schlüssel, XIX. Jahrhundert (Österr. Museum)



Schlüssel, XIX. Jahrhundert (Sammlung des kais. Rathes Th. Theyer)

ROBERT DE FLERS' „ILSÉE, PRINCESSE DE TRIPOLI" mit den reizenden und unendlich phantasievollen Illustrationen von A. Mucha liegt nunmehr, von Regine Adler trefflich übersetzt, in einer deutschen Ausgabe des Kunstverlages B. Kočí in Prag vor.* Diese typographisch gleichfalls mustergiltige neue Ausgabe ist der französischen Ausgabe von H. Piazza & Cie. in der glänzenden Wiedergabe der coloristisch so überaus feinen Mucha'schen Illustrationen nicht nur vollkommen ebenbürtig, sondern übertrifft sie sogar in manchen Punkten, so vorwiegend in der ausnehmend delicaten Behandlung des Golddrucks in einzelnen Partien der Ornamentirung. Der rührige Verlag Kočí hat sich durch die deutsche Ausgabe des de Flers-Mucha'schen Werkes ein neues anerkennenswertes Verdienst erworben und eine schöne Probe seiner Leistungsfähigkeit gegeben.

ÜBER MODERNES KUNSTGEWERBE spricht W. Fred in neun kurzen Essays,** von denen zwei, die über C. R. Ashbee und H. M. Baillie-Scott, in dieser Zeitschrift vorher veröffentlicht worden sind. Er behandelt eine ganze Reihe wichtiger Erscheinungen auf dem Gebiete des modernen Kunsthandwerkes, mit Geschick in das einfach Referirende allerlei kunstphilosophische und geschmackskritische Excurse verflechtend, die die einzelnen unabhängigen Essays zu einer Art anregenden, weil prätentionslosen Lehrbuches des modernen Geschmackes verbinden.

AUSSTELLUNG IN GLASGOW. Als Ergänzung unseres Berichtes über diese Ausstellung bringen wir noch den Pavillon Van Houten, der zu den wirksamsten und gelungensten baulichen Objecten dieser Ausstellung gehörte. Der holländische Charakter des Hauses kommt in der Anordnung der Fenster und in den vorspringenden Giebeln deutlich zum Ausdruck. Ein Lichtschacht im Kreuzungspunkte der Dachconstruction ermöglichte die Ausgestaltung einer Kreuzanlage im ersten Geschosse, die eine abwechslungsreiche Wirkung herbeiführte, welche durch die vorgebauten Fenster noch gesteigert wird. Im äusseren Schmuck, sowie im inneren sehen wir die traditionellen holländischen Formen aus dem XVIII. Jahrhundert sich mit modernen Motiven glücklich verbinden.

* Robert de Flers, Ilsée, Prinzessin von Trapezunt, deutsch von Regine Adler. Lithographien von A. Mucha. Kunstverlag B. Kočí in Prag, MDCCCCI. 4°.

** Modernes Kunstgewerbe, Essays von W. Fred. Strassburg, T. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1901. 8°.



Ausstellung in Glasgow, Pavillon Van Houten

MITTHEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

CURATORIUM. Der Minister für Cultus und Unterricht hat im Grunde des § 8 der Statuten des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Mitgliedern des Curatoriums dieser Anstalt auf die nächste dreijährige Functionsdauer ernannt:

Se. Durchlaucht den regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein, den Director des archäologischen Institutes in Wien, Hofrath Dr. Otto Benndorf, Se. Excellenz den Geheimen Rath Senatspräsidenten Arthur Grafen Bylandt-Rheidt, Se. Excellenz den Geheimen Rath Kasimir Ritter von Chłedowski, Se. Excellenz den Geheimen Rath Arthur Grafen Enzenberg, den Grossindustriellen Wilhelm Ginzkey, Se. Erlaucht den Geheimen Rath Johann Grafen Harrach, den Ministerialrath im Handelsministerium Dr. Richard Hasenöhrl, den ordentlichen Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien Edmund Hellmer, den ordentlichen Professor an der Kunstakademie in Prag Adalbert Hynais, Se. Excellenz den Geheimen Rath Statthalter in Niederösterreich Erich Grafen Kielmansegg, den Grossindustriellen Arthur Krupp, Se. Excellenz den Geheimen Rath Karl Grafen Lanckoroński-Brzezie, den Grossindustriellen Adalbert Ritter von Lanna, Se. Excellenz den Geheimen Rath Vincenz Grafen Latour, Se. Durchlaucht den Prinzen Franz von und zu Liechtenstein, den Handelskammer-Präsidenten kaiserlichen Rath Max Mauthner,



Ausstellung in Glasgow, Pavillon Van Houten

den Maler Karl Moll, Se. fürstlichen Gnaden den Geheimen Rath und Zweiten Oberst-hofmeister Alfred Fürsten von Montenuovo, Se. Excellenz den Geheimen Rath Markgrafen Alexander Pallavicini, den ordentlichen Professor an der Universität in Wien Dr. Alois Riegl, den Freiherrn Albert von Rothschild, den Director der Graveur-Akademie am Hauptmünzamte in Wien Anton Scharff, den Honorar-Generalconsul Paul Ritter von Schoeller, Se. Excellenz den Geheimen Rath Präsidenten des Verwaltungs-Gerichtshofes Friedrich Grafen Schönborn, den ordentlichen Professor an der böhmischen Universität in Prag Josef Stupecky, den ordentlichen Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien William Unger, den Hofrath im Oberstkämmereramte Wilhelm Freiherrn von Weckbecker, Se. Excellenz den Geheimen Rath Johann Nep. Grafen Wilczek, Se. Hochwürden den Prior P. Odilo Wolff.

WINTERAUSSTELLUNG. Die Winterausstellung wurde Montag den 6. Jänner geschlossen.

Mittwoch den 18. December v. J. haben Ihre k. und k. Hoheit die durchlauchtigste Frau Erzherzogin Maria Theresia mit Ihren beiden Töchtern Erzherzoginnen Maria Annunciata und Elisabeth die Winter-Ausstellung mit einem Besuche ausgezeichnet.

Sonntag den 22. Dec. v. J. hat Seine k. und k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Ludwig Victor diese Ausstellung besucht.

WANDERAUSSTELLUNGEN DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS. Das neu ernannte Curatorium des Österreichischen Museums hat sich in seiner ersten Sitzung mit der Frage der Organisirung von Wanderausstellungen kunstgewerblicher Objecte in den Kronländern auf breiter Basis befasst und über die Vorschläge des Directors berathen. Der für solche Wanderausstellungen zur Verfügung stehende Theil der Sammlungen des Österreichischen Museums soll in Hinkunft eine wesentliche Ergänzung erfahren. Einerseits hat nach eingeholtem Gutachten des Curatoriums das Obersthofmeisteramt aus dem Hoftiteltaxfonde diesem Projecte einen namhaften Betrag zugewendet, für welchen sowohl Copien mustergiltiger alter Objecte vor allem aus Privatbesitz, als auch moderne kunstgewerbliche Arbeiten zur Ausführung gelangen, die dann einen wichtigen Theil des Materiales für die Wanderausstellungen abgeben sollen. Anderseits hat sich die Direction des Museums an eine Anzahl hervorragender heimischer Producenten kunstgewerblicher Objecte mit der Bitte gewendet, für den Zweck der Wanderausstellungen einzelne vom Director gewählte hervorragende moderne Leistungen dem Österreichischen Museum unentgeltlich zur Verfügung zu stellen. Die Typensammlung, welche in ganz kurzer Zeit auf letztgenanntem Wege zustande gebracht wurde, gibt heute schon ein befriedigendes Bild. Gelegentlich der Wanderausstellungen, für die so weit als nöthig eine Ergänzung durch Abbildungen in Aussicht genommen ist, werden in den einzelnen Orten, an welchen diese Ausstellungen stattfinden, fachliche Vorträge über kunstgewerbliche Themen abgehalten, für welche von der Centrale aus ein reiches Materiale für skioptische Demonstrationen zur Verfügung gestellt wird. Die einzelnen Ausstellungen werden im Vereine mit den Kronlandsmuseen, Handelskammern und anderen Corporationen durchgeführt.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat December von 36253, die Bibliothek von 1791 Personen besucht.

LITTERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. AESTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

A. Hofkunst und andere Kunst. (Der Kunstwart, XV, 3.)

BEISSEL, S. Zur Geschichte der Thiersymbolik in der Kunst des Abendlandes. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XIV, 275. ff.)

Bericht über den ersten Verbandstag der west- und süddeutschen Vereine für römisch-germanische Alterthumsforschung zu Trier. (Westdeutsche Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst. Ergänzungsh. X.)

BODE, W. Goethe über Förderung der Kunst. (Der Kunstwart, XV, 2.)

BOITO, C. Il professore M. Meurer e i suoi studi sulle piante e sull' ornamento. (Arte italiana dec. e ind., 7.)

BREDT, E. W. Zur Kritik des Kunsterziehungstages in Dresden. (Kunst u. Handwerk, 1902, 2.)

BRINCKMANN, J. Japanisches Kunstgewerbe. (Die Kunst f. Alle, 5.)

CLERICUS, C. Über moderne Kirchenmalerei. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, Oct.)

COMMICHAU, F. Rudolf Bosselt. (Deutsche Kunst u. Decoration, V, 3.)

DEININGER, J. Kunsthistorische Denkmale im Ötzthale. (Mitthlgn. d. k. k. Central-Commission, XXVII, 3.)

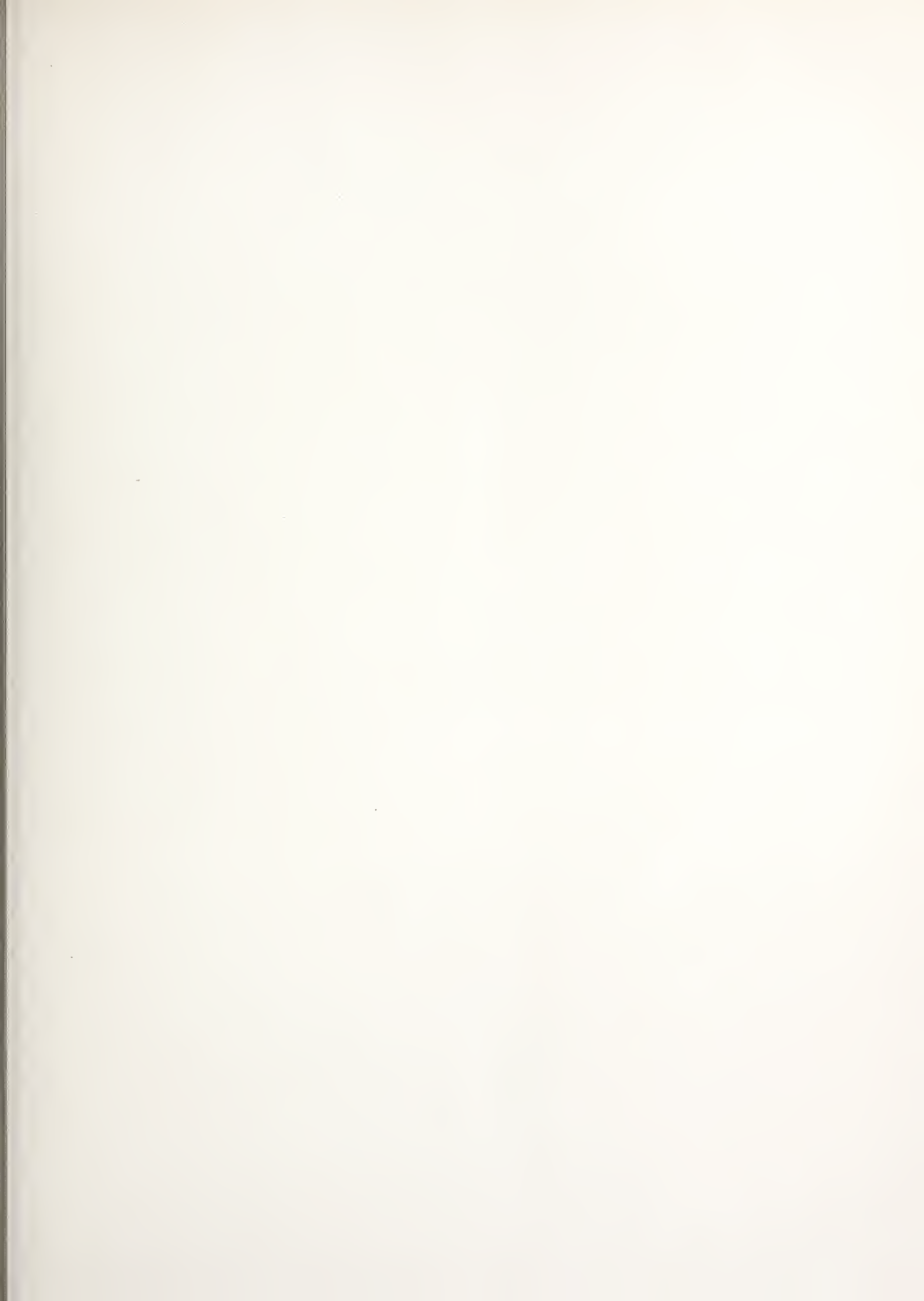
FRIND, E. Zeichnen und Malen nach lebenden Thieren. (Zeitschr. f. Zeichen- u. Kunstunterricht, 8.)

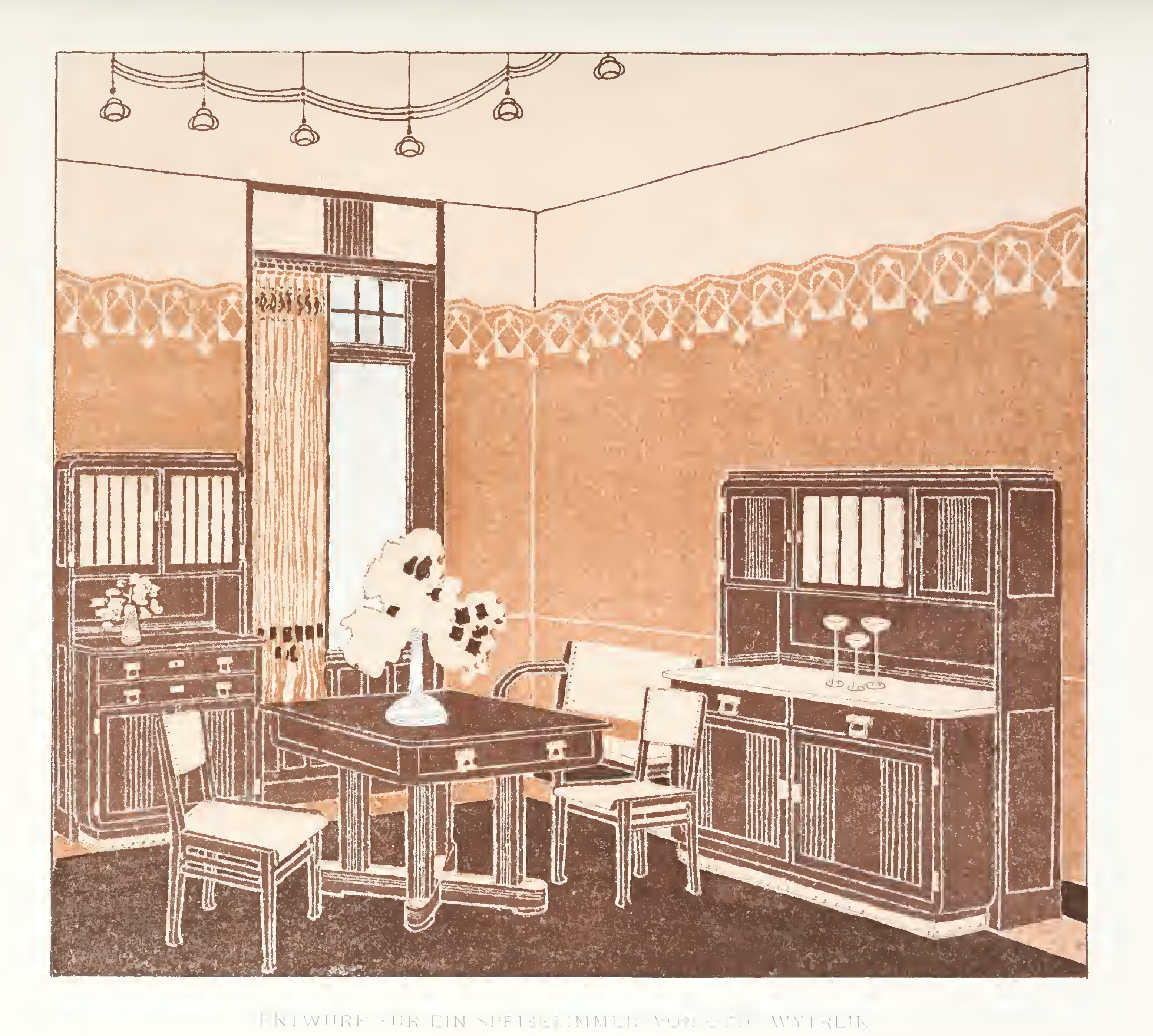
HABICH, G. Bruno Paul als decorativer Künstler. (Zeitschr. f. Innendec., Dec.)

HALM, P. M. Dilettantismus. (Kunst u. Handw., 1902, 2.)

HARTMANN, A. Zum ersten Kunsterziehungstag. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, Oct.)

HEIDER, M. Über Empirestil und seine Bedeutung in der Geschichte der Baukunst. (Wiener Bauindustrie-Zeitg., 49.)





ENTWURF FÜR EIN SPEISEZIMMER VON OTTO WYTRLIK

MIT DEM II. PREIS AUF DER II. CONCURRENZ AUS DEM HOFTITELTAXENFONDS AUSGEZEICHNET

NEUE DEUTSCHE BUCHKUNST ☙ VON JEAN LOUBIER-BERLIN ☙



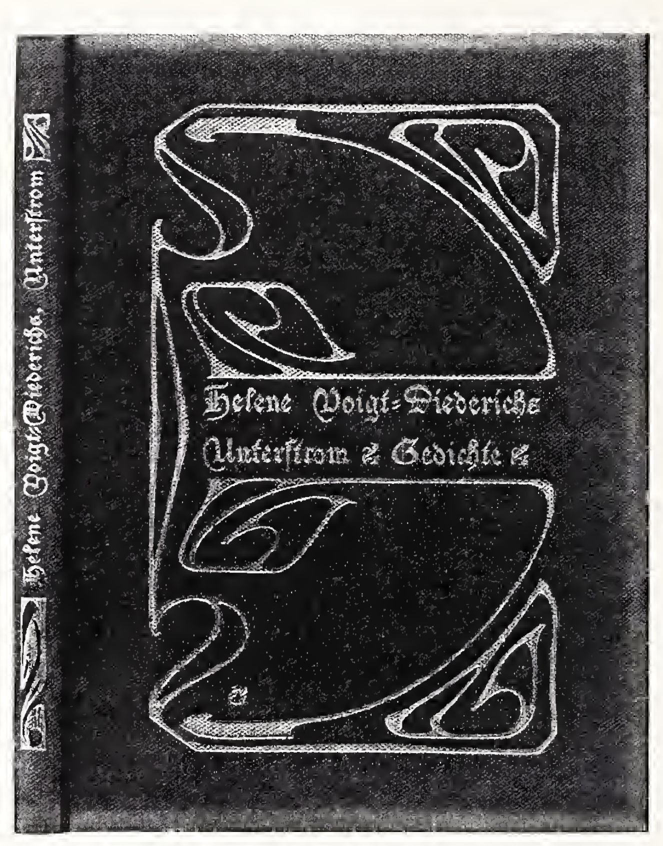
DAS neue Wort „Buchkunst" ist gebildet worden, um einen guten alten Ausdruck, der etwas abgebraucht und vielfach missbraucht worden war, zu ersetzen. Buchkunst bedeutet ja im Grunde nichts anderes als Buchdruckerkunst, will aber auf den Begriff „Kunst" im Buchdrucke und in der gesammten Buchausstattung neuen Nachdruck legen, nachdem von der „Kunst" in der modernen Buchdruckerkunst so lange wenig oder nichts zu merken war, und Kunst hiebei nur noch so viel zu bedeuten hatte wie Technik. Buchkunst ist in der neuzeitlichen Bewegung im Buchgewerbe das Schlagwort geworden, um den Begriff „künstlerische Buchausstattung" kurz auszudrücken.

Wir haben es von den alten Buchdruckern des XV. und XVI. Jahrhunderts neuerdings wieder gelernt, das Buch als Ganzes aufzufassen. Die Druckschrift soll an sich künstlerisch sein, die grossen Buchstaben oder „Versalien" müssen mit den kleinen oder „gemeinen" Buchstaben in Form und Schnitt übereinstimmen, die Grösse der gedruckten Seite, der „Columne", muss im rechten Verhältnis stehen zu der Grösse, dem „Grade" der Schrift; der Satz muss so ausgeglichen sein, dass grössere weisse Lücken vermieden werden und ein schönes volles Seitenbild entsteht; die Capitelüberschriften, die Columnentitel und auch die Seitenzahlen, die Anmerkungen und Randbemerkungen, alles das muss sich geschmackvoll in das ganze Bild der Seite einordnen; der Bildschmuck, wie Initialen, Kopf- und Schlussleisten und Textbilder, soll sowohl in der Schwarzweisswirkung oder in der Farbenwirkung zu der Druckschrift passen, als auch mit feiner Abwägung der Gesammtwirkung in den Text eingefügt werden, und schliesslich sollen Druckfarbe und Druckpapier, Vorsatzpapier und Einband im Einklang miteinander und mit dem Ganzen stehen — das sind ungefähr die Lehren, die uns bei näherer aufmerksamer Betrachtung die schönen Bücher der alten Meister geben.



J. V. Cissarz, Buchschmuck aus Helene Voigt-Diederichs, Unterstrom

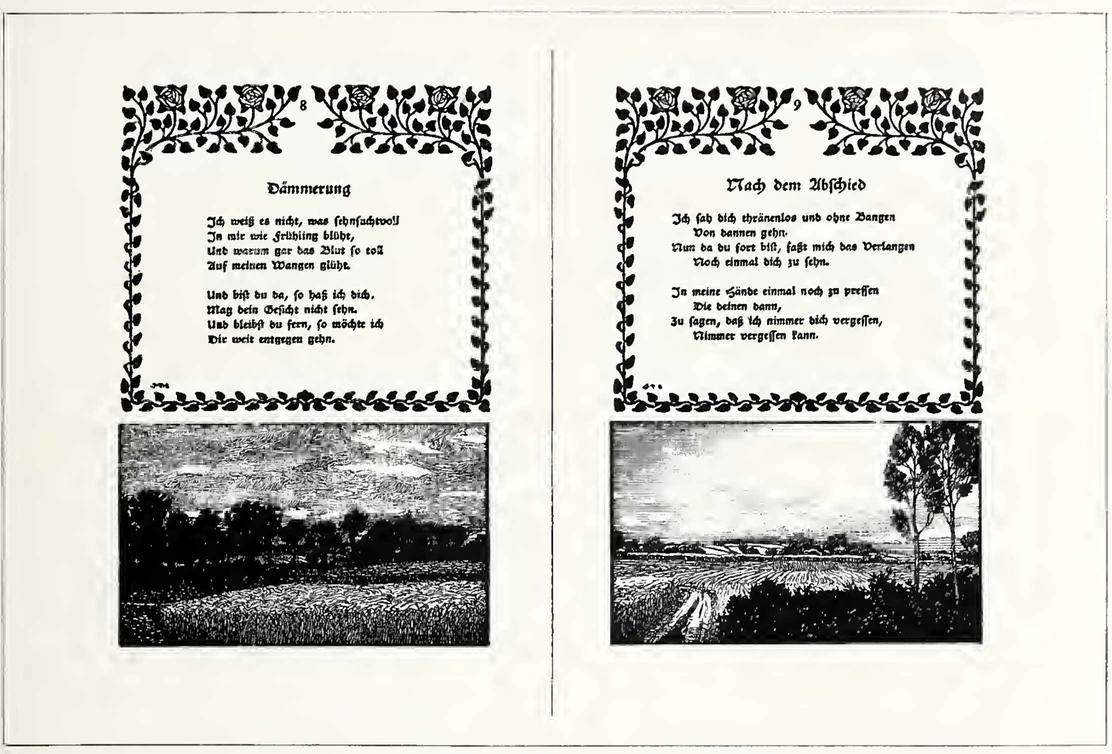
Die deutsche Renaissance-Bewegung der 1870er und 1880er Jahre hatte zwar auch schon auf die alten Druckwerke des XVI. Jahrhunderts zurückgegriffen, die Druckereien von Dr. M. Huttler und Knorr & Hirth in München, Karl Wallau in Mainz, W. Drugulin in Leipzig und Otto v. Holten in Berlin und mit ihnen Künstler wie Otto Hupp, Rudolf Seitz, Peter Halm und Emil Doepler hatten achtbare Bücher und Accidenz-Drucksachen in dem deutschen Renaissance-Geschmack hervorgebracht, aber die ganze Renaissance-Bewegung war doch, so bemerkenswert sie für die damalige Zeit auch war, an der Oberfläche geblieben, nicht in die Tiefe jener Zeit gedrungen, die sie wieder neu beleben wollte. So waren auch jene Drucke in der blossen Nachahmung stecken geblieben, ohne in den Geist der alten Buchdruckermeister einzudringen.



J. V. Cissarz, Einbanddecke zu Helene Voigt-Diederichs, Unterstrom

Eine wirkliche Renaissance, das heisst Wiederbelebung der Kunst der alten deutschen Bücher, datirt erst von William Morris, dem Engländer. Dieser grossartige Mann, der bei der Wiederbelebung der verschiedensten alten Kunsttechniken vom Mittelalter ausgegangen war, griff auch, als er sich dem Buchdrucke zuwandte, auf die ältesten Druckwerke des späten Mittelalters, die sogenannten Wiegendrucke oder Incunabeln des XV. Jahrhunderts, zurück. Er begriff, auch hier von der alten Technik des Handbetriebes ausgehend, erst wieder die ganze Kunst, die ganze Schönheit der alten deutschen Drucker und Holzschnittzeichner, die er durch seine eigenen Druckwerke im Charakter der Incunabeln zu erschliessen und neu zu beleben wusste. Auf den Morris'schen Drucken der Kelmscott Press fusst die ganze neue englische Buchkunst, die nun allmählich den alterthümlichen Charakter ihrer Bücher abstreifte und die Kunst des Buchdruckes den heutigen Bedürfnissen und Anforderungen mehr und mehr anpasste.

So haben wir das eigenthümliche Schauspiel erlebt, dass der hohe vorbildliche Wert der Werke der alten deutschen Buchdrucker nicht von



8

Dämmerung

Ich weiß es nicht, was sehnsuchtvoll
In mir wie Frühling blüht,
Und warum gar das Blut so toll
Auf meinen Wangen glüht.

Und bist du da, so haß ich dich,
Mag dein Gesicht nicht sehn.
Und bleibst du fern, so möchte ich
Dir weit entgegen gehn.

9

Nach dem Abschied

Ich sah dich thränenlos und ohne Bangen
Von dannen gehn.
Nun da du fort bist, faßt mich das Verlangen
Noch einmal dich zu sehn.

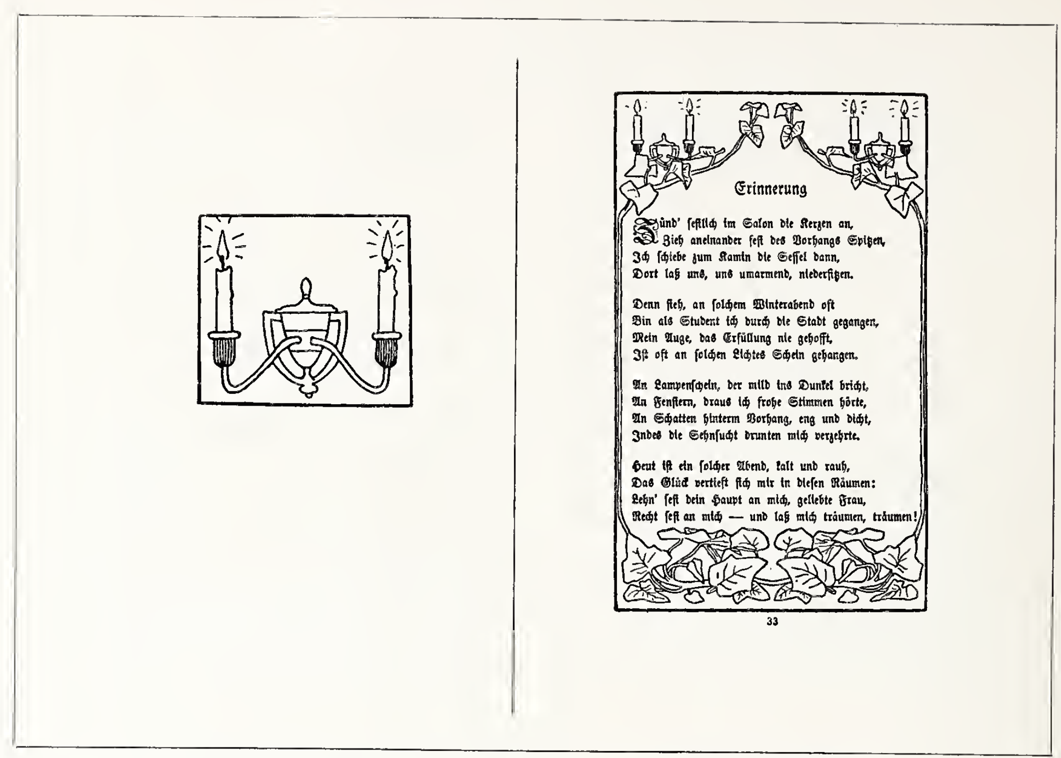
In meine Hände einmal noch zu pressen
Die deinen dann,
Zu sagen, daß ich nimmer dich vergessen,
Nimmer vergessen kann.

J. V. Cissarz, Zwei Seiten aus Helene Voigt-Diederichs, Unterstrom

den deutschen Buchdruckern und Schriftgiessern und Illustratoren recht erkannt und gewürdigt und ausgebeutet wurde, sondern von den Engländern, von denen ja die ganze neue Bewegung im Kunstgewerbe ausging, und dass die neue Buchkunst, die auf den alten deutschen Meistern beruhte, von England — und zum Theil auch noch mit dem Umweg über Amerika — zu uns kam und hier Anregungen zu neuen Schöpfungen im deutschen Sinne gab.

Von den ersten Äusserungen der neuen Kunst im Buchgewerbe, die darauf ausgingen, den Büchern neuartige bildliche Umschläge und Titel von Künstlerhand zu geben, will ich hier nicht sprechen — die neue Kunst ging bei uns sozusagen vom Äusseren erst in das Innere der Bücher über — ich will auch nicht sprechen von den Buchillustrationen im neuen Geschmack; ich möchte vielmehr die Aufmerksamkeit auf solche Bücher lenken, in denen erstens Inhalt und Form miteinander in Einklang stehen und zweitens die Wahl der Schrift, die ganze Druckausstattung und der Buchschmuck einheitlich gestaltet sind, ein künstlerisches Ganze bilden, eben auf das, was man jetzt mit dem neu geprägten Ausdruck „Buchkunst" nennt.

Das Künstlergenie Max Klingers war hierin früher schon selbständig vorangegangen. Schon im Jahre 1880 erschien bei Th. Stroefer in München eine Bearbeitung des Märchens von Amor und Psyche mit den wundervollen Randverzierungen und radirten Vollbildern Klingers, und 1895 gab Klinger



Erinnerung

Zünd' festlich im Salon die Kerzen an,
Zieh aneinander fest des Vorhangs Spitzen,
Ich schiebe zum Kamin die Sessel dann,
Dort laß uns, uns umarmend, niedersitzen.

Denn sieh, an solchem Winterabend oft
Bin als Student ich durch die Stadt gegangen,
Mein Auge, das Erfüllung nie gehofft,
Ist oft an solchen Lichtes Schein gehangen.

An Lampenschein, der mild ins Dunkel bricht,
An Fenstern, draus ich frohe Stimmen hörte,
An Schatten hinterm Vorhang, eng und dicht,
Indes die Sehnsucht drunten mich verzehrte.

Heut ist ein solcher Abend, kalt und rauh,
Das Glück vertieft sich mir in diesen Räumen:
Lehn' fest dein Haupt an mich, geliebte Frau,
Recht fest an mich — und laß mich träumen, träumen!

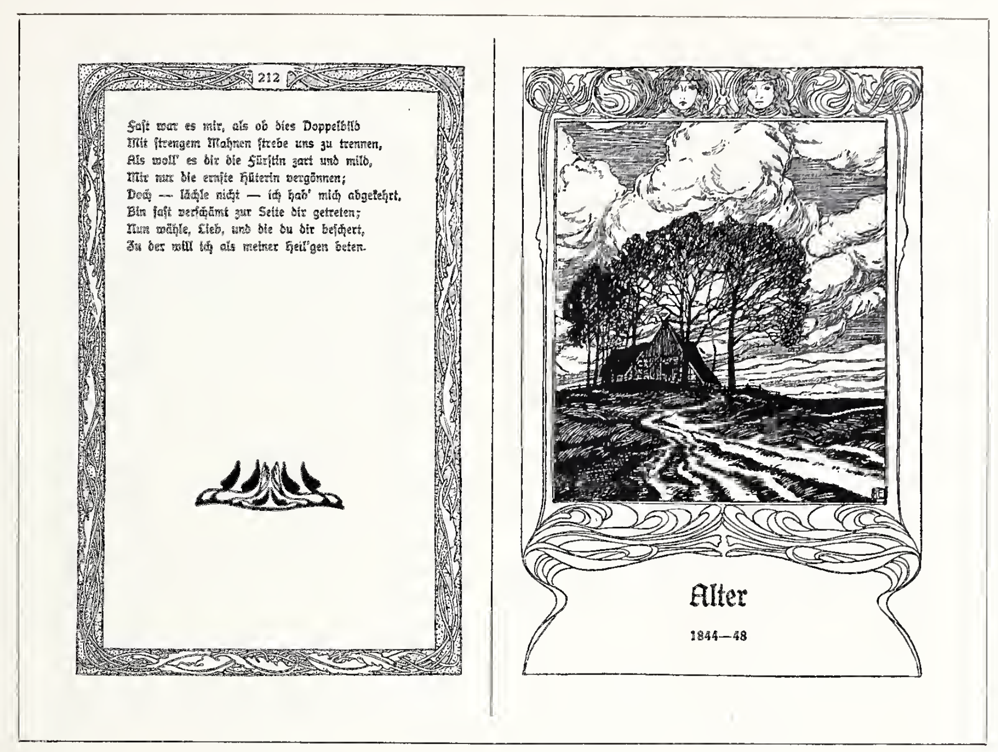
33

H. Vogeler-Worpswede, *Zwei Seiten aus Hugo Salus, Ehefrühling*

seine grossartige Brahms-Phantasie heraus, in der er den Empfindungen, die die Brahms'sche Musik in ihm erweckt hatte, in ganzseitigen Radirungen und in Kopfleisten und Randzeichnungen auf den Notenblättern bildlichen Ausdruck gab. Beide Werke sind einheitliche typographisch-graphische Kunstwerke.

Von diesen durchaus selbständigen Vorläufern abgesehen, begann im Zuge der neuen kunstgewerblichen Bewegung der deutsche Buchdruck sich um das Jahr 1895 neu zu beleben. Von bedeutendem Einflusse auf die künstlerische Buchausstattung war die Zeitschrift „Pan“, die 1895 begründet wurde und selbst in einem so künstlerischen Gewande erschien, wie nie zuvor eine Zeitschrift, und in gewissem Sinne auch die Münchener „Jugend“, die manches junge künstlerische Talent für die Bethätigung im Buchgewerbe herangezogen hat.

Von deutschen Verlegern, die sich die künstlerische Durchbildung ihrer Verlagswerke in Hinsicht auf Buchdruck, Buchschmuck und Einband angelegen sein liessen, muss in dankbarer Anerkennung als erster Eugen Diederichs in Leipzig genannt werden. Man kann sagen, alle Bücher, die Eugen Diederichs herausgegeben hat, zeigen, dass ihr Verleger ihnen dieselbe liebevolle Sorgfalt zutheil werden liess. Aber er behandelte sie doch keineswegs gleichmässig, sondern bemühte sich stets, seine Bücher individuell auszustatten. Immer ist das äussere Gewand, das er ihnen gab, ihrem Inhalte angepasst. Diederichs hat, selbst mit feinem, ästhetischem



212

Fast war es mir, als ob dies Doppelbild
Mit strengem Mahnen strebe uns zu trennen,
Als woll' es dir die Fürstin zart und mild,
Mir nur die ernste Hüterin vergönnen;
Doch — lächle nicht — ich hab' mich abgekehrt,
Bin fast verschämt zur Seite dir getreten;
Nun wähle, Lieb, und die du dir beschert,
Zu der will ich als meiner Heil'gen beten.

Alter

1844—48

Robert Engels, Zwei Seiten aus Annette v. Droste, Gedichte

Gefühl und Kunstverständnis begabt, vom Anfang an Künstler herangezogen und ihnen den bildlichen Schmuck der Bücher oder auch die ganze Druckausstattung übertragen.

Er begründete seinen Verlag im Herbst 1896 in Florenz und siedelte im nächstfolgenden Sommer nach Leipzig über. Hier begann er seine Thätigkeit damit, Dichtungen von Avenarius und Julius Hart von den jungen Malern Cissarz, Fidus und Pankok mit Bildern schmücken zu lassen. Es folgten andere Gedichte, Romane und Erzählungen, naturwissenschaftliche und culturgeschichtliche Werke, für welche er ausser den genannten Künstlern Müller-Schoenefeld, Vogeler, Engels, Lechter, Behrens, Lippisch und Hans Thoma mit Entwürfen von Buchschmuck, Vignetten, Titelblättern und Einbandzeichnungen betraute. Im Gegensatze zu Albert Langen in München, S. Fischer und Schuster & Loeffler in Berlin, die damals nur die Umschläge und Einbände ihrer Bücher künstlerisch ausstatteten, fasste Diederichs von Anfang an das Buch als Ganzes ins Auge. Im Titelsatz, bei der Anordnung der Seitenzahlen, der Kopf- und Schlussleisten, mit Seitenumrahmungen, in der Wahl geeigneter Schriften, im Gebrauche der verschiedensten Papiersorten und Einbandstoffe, — immer suchte er neu und originell zu sein, ohne in geschmacklose Absonderlichkeiten zu verfallen.

Der schon erwähnte Verlag von Schuster & Loeffler in Berlin hat erst ganz neuerdings, seit er den Verlag der Zeitschrift „Insel“ übernommen hat, für die Herausgeber der „Insel“ im Innern, wie im Äussern künstlerisch



H. Vogeler-Worpswede, Zwei Seiten aus „Dir“, Gedichte von H. Vogeler

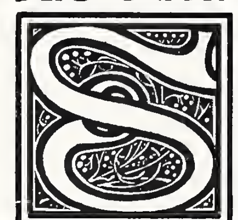
ausgestattete Bücher veröffentlicht und sich dafür der Mitwirkung der Künstler Th. Th. Heine, E. R. Weiss, Behrens, Vogeler u. a. m. versichert.

Von den Druckern sind in erster Linie zwei zu nennen, die sowohl selbst feines künstlerisches Gefühl besitzen, als auch sich dem persönlichen Empfinden der Künstler anzupassen vermögen; es sind das die bekannten Officinen von W. Drugulin in Leipzig und Otto v. Holten in Berlin. Fast ausschliesslich diesen beiden Firmen haben denn auch Diederichs und Schuster & Loeffler den Druck ihrer Verlagswerke übertragen.

Ausser Diederichs und Schuster & Loeffler, Drugulin und Holten, die hier als die hervorragendsten Verleger und Drucker aufgeführt sind, lassen sich noch einige andere namhaft machen, die sich bemüht haben, künstlerisch ausgestattete Bücher herzustellen, z. B. Breitkopf & Härtel, R. Voigtländers Verlag, B. G. Teubner und J. J. Weber in Leipzig, F. Bruckmann in München, L. Schwann in Düsseldorf, J. A. Stargardt, F. Fontane & Co. und Breslauer & Meyer in Berlin und die Druckereien Julius Sittenfeld und W. Büxenstein in Berlin, Hermann Brücker in Friedenau, A. Wohlfeld in Magdeburg; von der jungen Firma Poeschel & Trepte in Leipzig dürfen wir nach den bisherigen wenigen Druckproben noch viel Gutes erwarten. Aber das sind doch nur geringe Anfänge oder Versuche, im grossen und ganzen ist bei denen, die am meisten



DAS·SCHWEIGEN·



ilence and Secrecy"! ruft Carlyle aus, ihnen müsste man Altäre allgemeiner Anbetung errichten, – wenn man in unsrer Zeit überhaupt noch Altäre errichtete. Das Schweigen ist das Element, in dem sich die grossen Dinge bilden, um zuletzt, vollkommen und majestätisch, empor zu tauchen an das Licht des Lebens, das sie beherrschen sollen. Nicht nur Wilhelm der Schweigsame, nein, alle bedeutenden Menschen, die ich kennen gelernt habe, und auch die schlechtesten Diplomaten und Strategen unter ihnen, enthielten sich stets des Schwatzens über das, was sie planten und schufen. Und auch du, versuche doch in deinen armen, kleinen Nöten nur einen Tag, deine Zunge still zu halten – und wie viel klarer werden dir am nächsten Tage deine Pläne und Pflichten sein! Welche Trümmer und welchen Unflat haben doch diese stummen Arbeiter in dir weggefegt, während der unnütze Lärm der Aussenwelt nicht mehr eindrang! Das Wort ist nur zu oft, nicht wie der Franzose sagte, die Kunst, die Gedanken zu verbergen, sondern die Kunst, sie aufzuheben und zu ersticken, so dass gar nichts zu verbergen bleibt. Auch das Wort ist gross, aber das sagt nicht, dass es nichts Grösseres gäbe. Wie die Schweizer Inschrift es bestätigt, ist Reden Silber, aber Schweigen Gold, oder besser gesagt: das Wort gehört der Zeit, das Schweigen der Ewigkeit an. „Die Bienen arbeiten nur in der Dunkelheit, der Gedanke arbeitet nur in der Stille und die Tugend im Verborgenen" ...
Man glaube nur ja nicht, das Wort diene den wirklichen Mitteilungen zwischen menschlichen Wesen. Die Lippen oder die Zunge können die Seele nur darstellen, wie z. B. eine Ziffer oder eine Katalogsnummer ein Bild von Memlinck darstellt; aber sobald wir uns wirklich etwas zu sagen haben, müssen wir schweigen; und wenn wir in solchen Augen-

Melchior Lechter, Die zwei ersten Seiten aus Maurice Maeterlinck, „Der Schatz der Armen"

zur Hebung des künstlerischen Geschmackes im Buchgewerbe thun können, bei Verlegern und Druckern, noch wenig Sinn dafür vorhanden. Allerdings mehren sich die Anzeichen, dass es allmählich damit besser werden wird.

In den folgenden Betrachtungen sollen die Hauptwerke der neuen deutschen Buchkunst nach den Künstlern, die ihre Drucklegung und Ausstattung geleitet haben, zusammengestellt und an den Schluss Proben aus Büchern gesetzt werden, in welchen die neuen künstlerischen Druckschriften der beiden letzten Jahre verwendet worden sind.

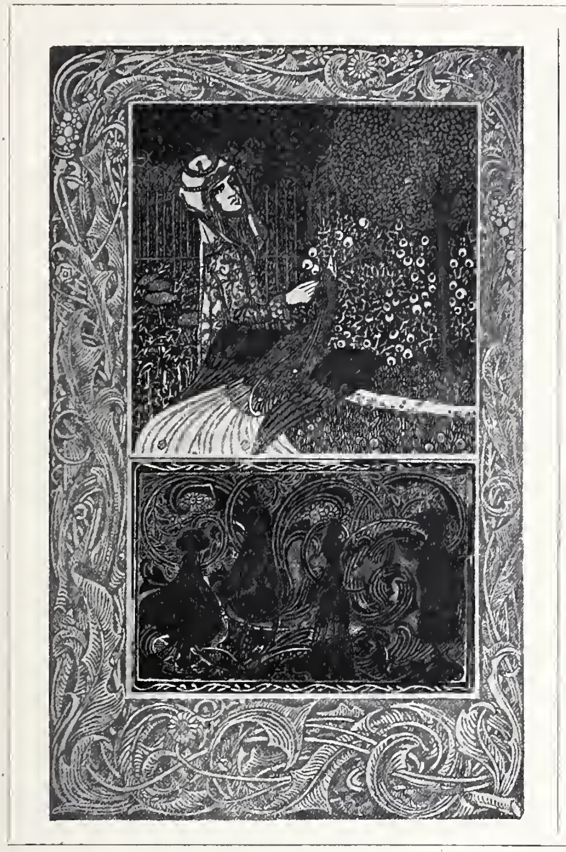
Die ersten Bücher, in denen sich Johann Vincenz Cissarz, ein Mitglied der jungen Dresdener Künstlergemeinschaft, bethätigt hat, waren die Gedichtbücher von Avenarius „Stimmen und Bilder" und „Wandern und Werden". Der Künstler entwarf dafür kleine landschaftliche Vignetten in kräftigen Linien und guter Tonwirkung. Weiter zeichnete er, ebenfalls für Diederichs' Verlag, Kopfleisten für Batkas „Musikalische Streifzüge" und kleine Füllornamente und Einfassungen für die „Häusliche Kunstpflege" von Schultze-Naumburg. Im vorigen Jahre erhielt er dann den Auftrag, den Katalog der Ausstellung des Deutschen Buchgewerbe-Vereins auf der Pariser Weltausstellung ornamental zu schmücken und überhaupt die ganze Drucklegung zu leiten. Der Künstler und die Druckerei von Breitkopf & Härtel haben dieses Katalogbüchlein zu einem kleinen typographischen Meisterwerk zu gestalten gewusst. Sein Hauptreiz ist die Verwendung frischer, heiterer Farben, in denen, von Capitel zu Capitel wechselnd, die Kopftitel und Zierleisten ausgezeichnet worden sind. Der Versuch, die Zeileneinzüge der

Absätze und ebenso die Zeilenausgänge durch kleine, von Cissarz entworfene Verzierungsstücke auszufüllen, die, lichtfarbig gedruckt, den Satz nicht bedrücken, dieser Versuch ist ganz ausserordentlich gut gelungen. Sehr gefällig und originell ist auch die kleine Umrahmung der Seitenzahlen am unteren Rande der Columnen. Der freie Raum auf den Titelblättern ist mit gefälligem Pflanzenornament gefüllt und farbig belebt.

Ganz anderer Art ist der Buchschmuck, den Cissarz für die Gedichtsammlung „Unterstrom" von Helene Voigt-Diederichs entworfen hat (Verlag Diederichs). Hier sind die Gedichte von zarten pflanzlichen Ornamenten umschlossen und über und unter dem Text figürliche und landschaftliche Bilder eingefügt. Das sind nicht Illustrationen, die sich — wie früher so oft — dem Leser aufdrängen und ihn nur im Genusse des Lesens stören, sondern hier begleitet der Künstler in feinsinnig nachempfundenen Stimmungsbildern die Gedichte. Er hat sich selbst in den Sinn der Dichtungen vertieft und gibt selbständig mit dem künstlerischen Ernst, der ihm eigen ist, die Empfindungen und Gedanken wieder, die sie in ihm geweckt haben. Die landschaftlichen Bilder sind nach Motiven aus der Heimat der Dichterin, Schleswig-Holstein, entworfen. Das Ganze ist ein Buch, in dem man nicht gleichgiltig blättern darf, sondern in das man sich in Musse versenken muss. Die Bilder sind äusserst fein mit der Feder gezeichnet und kommen dem Eindruck von Radirungen nahe. Der Text und die Bilder sind in einem weichen, grünen Farbenton gedruckt, die ornamentalen Umrahmungen in gut damit zusammenstimmendem braunem Ton. Der Einband ist aus weisser Leinwand mit Goldaufdruck nach dem Entwurfe des Künstlers, auch das Vorsatzpapier hat Cissarz selbst lithographirt (siehe die Abb. auf S. 53, 54, 55).

Gleichfalls mit Landschaftsmotiven hat Robert Engels die hübsche Ausgabe der Gedichte der Annette v. Droste, die Diederichs im vergangenen Jahre veröffentlicht hat, geschmückt. Die Textseiten sind von einer Leiste eingerahmt, in welcher der Platz für die Seitenzahl ausgespart ist, und die Bilder leiten stimmungsvoll die einzelnen Theile der Sammlung ein mit landschaftlichen Motiven, die auf die Abschnitte in dem Leben der Dichterin Bezug nehmen. Diese Landschaftsbilder gehören wohl zu dem Besten, was Engels in der Buchdecoration geleistet hat. Auch hier ist durch den Druck in zusammengestimmten gebrochenen Farben eine besondere Wirkung erreicht worden. Die Bilder und der Text sind in blauem, die Umrahmungen in röthlich-violettem Ton gedruckt (Abb. S. 57). Für die jüngst im Verlage von Breslauer & Meyer erschienenen, gut ausgestatteten Balladen von Börries Freiherrn v. Münchhausen hat Engels figürlichen Bildschmuck gezeichnet, nach meinem Gefühl bei weitem nicht von dem Reiz wie jene landschaftlichen Bilder und hart in der Linienführung.

Der besonders durch seine Radirungen von Landschaften bekannt gewordene Worpsweder Künstler Heinrich Vogeler hat sich auch mehrfach in der Buchausstattung bethätigt und darin seine zarte, gemüthvolle,





H. Vogeler-Worpswede, Die beiden Titelseiten aus „Der Kaiser und die Hexe" von Hugo v. Hofmannsthal

oft etwas weibliche Art nie verleugnet. Zuerst hat er für Diederichs die Bücher „Abendroth" von Helene Voigt und „Frau Marie Grubbe" von Jacobsen mit reizenden Vignetten und Zierleisten geschmückt. Sodann hat er die zart poetischen, von leichtem Humor durchwehten Gedichte „Ehefrühling" von Hugo Salus (Leipzig, Eugen Diederichs, 1900) höchst originell, ganz im Charakter der Gedichte auch mit leichtem Humor illustrirt. Der Text steht nur auf der rechten Seite, mit einem Bilde beginnend und in ein Bild ausklingend, oder leicht umrahmt, während gegenüber auf der linken Seite immer nur eine kleine, auf das Gedicht bezügliche Vignette steht, die sich bei längeren Gedichten auf jeder Seite wiederholt. Wenn auch Vogeler hier manchmal flüchtig gezeichnet hat, so ist doch alles so hübsch erdacht, dass man sich die Salus'schen Gedichte bald schon gar nicht mehr anders illustrirt denken kann oder mag (Abb. S. 56).

Darauf erschien in demselben Jahre im Verlage der „Insel" bei Schuster & Löffler: „Der Kaiser und die Hexe" von Hugo v. Hofmannsthal mit Zeichnungen von Vogeler. Der ganze Bildschmuck ist auf den Titel verlegt, der über zwei Seiten ausgedehnt, in reichster Gold- und Farbenpracht ausgestattet ist. Eine ähnliche Titeldecoration über zwei Blätter hinweg finden wir in dem 1899 bei Hacon & Ricketts in London erschienenen Buche „La belle

au bois dormant“ von Perrault, gezeichnet und in Holzschnitt ausgeführt von Lucien Pissarro. Schon früher (1897) hatte Louis Fairfax Muckley in seiner Ausgabe von Spensers „Fairie Queene“ diese Art der doppelseitigen Illustration aus den japanischen Holzschnittbüchern übernommen. Und in der That, wir gewöhnen uns schnell daran und übersehen bald ganz, dass das Bild in der Mitte unterbrochen ist. Jedenfalls ist diese Art, grössere Bilder in ein Buch einzufügen, künstlerischer, als wenn man ein Blatt in dem doppelten Format des Buches hineinsetzt, dessen Mitte entweder beim Binden an der Bruchstelle in dem inneren Steg verschwindet oder beim Lesen aus dem Buch heraus aufgeschlagen werden muss. Übrigens kannten ja auch die alten deutschen Buchdrucker des XV. und XVI. Jahrhunderts in ihren Büchern keine Bilder, die über die Grösse einer Seite hinausgingen. Um zu Vogelers Buch zurückzukehren, so ist seine Titelzeichnung höchst originell und von einer wundervollen farbig-decorativen Wirkung; der Künstler ist hier auch in der Zeichnung kräftiger, als er sonst zu sein pflegt. Der Druck des dramatischen Gedichtes in Schwarz und Roth mit einer grossen Initiale am Anfang ist in kräftiger Antiquatype von O. v. Holten zu vornehmer klarer Wirkung gebracht. Die Namen der sprechenden Personen sind in neuer origineller Weise durch kleine Füllstücke typographisch hervorgehoben, die sich doch gut und ruhig in das Satzbild einfügen (Abb. S. 61).

Ausser diesen Werken erschien 1899 im „Insel“-Verlage ein Gedichtbüchlein mit dem Titel „Dir“. Hier hat Vogeler seine eigenen Gedichte mit Zeichnungen geschmückt, auch das Vorsatz- und das Umschlagpapier des Einbandes selbst entworfen. Aber auch der Text der Lieder ist nicht mit Lettern gedruckt, sondern von dem Dichterillustrator eigenhändig geschrieben und zusammen mit den Bildern, die den Text einfassen, in Strichmanier geätzt. Das Buch ist also so persönlich und intim, wie nur denkbar, es muthet einen wie eine Handschrift mit Handzeichnungen an. Dasselbe kommt auch bei den englischen Buchkünstlern vor: Lucien Pissarro hat für die Erzählung „The Queen of the Fishes“ (London 1894) die Textschrift eigenhändig geschrieben und die Bilder gezeichnet und in Holz geschnitten. Ebenso hat Walter Crane in „The Sirens Three“ (London 1896) die Verse gedichtet, den Bildschmuck gezeichnet und in die Zeichnungen den Text selbst hinein geschrieben, um damit gerade diejenigen decorativen Wirkungen zu erzielen, die er beabsichtigte. Text und Schrift sind dann zusammen in Zink geätzt worden. Man kann sich solche geschriebene und photomechanisch vervielfältigte Bücher wohl gelegentlich gefallen lassen, wenn künstlerische Eigenart sich auf diese Weise aussprechen will, aber es sind dann keine typographischen Bücher mehr.

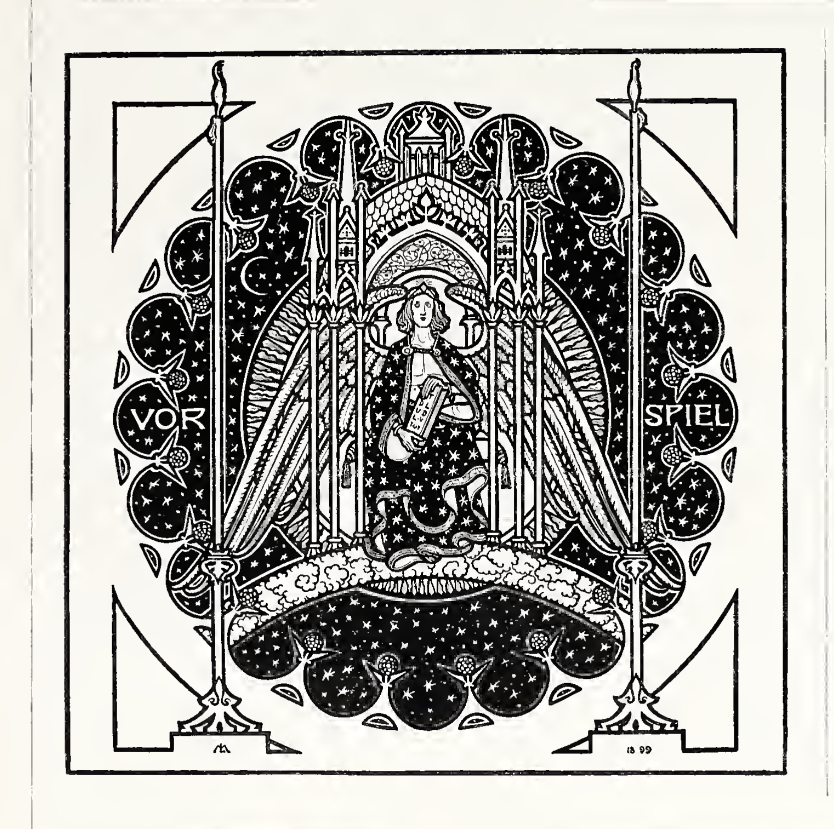
In dem Vogeler'schen Buche ist die linke Seite nur dann bedruckt, wenn ein Gedicht noch auf die nächste Seite hinübergreift, sonst sind die linken Seiten leer geblieben. Zwischen den einzelnen Gedichten stehen Blätter mit kleinen vignettenartigen Zeichnungen. Auch in den Zeichnungen dieses Buches ist Vogeler im Landschaftlichen zart und innig, im Figürlichen

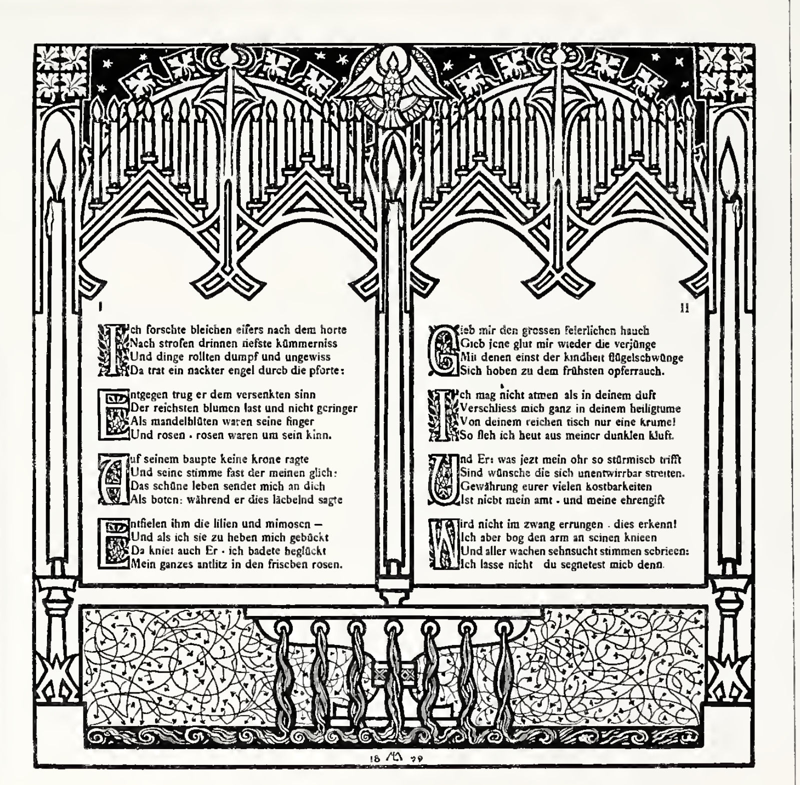


Melchior Lechter, Einbanddecke zu Stefan George „Der Teppich des Lebens“

weich bis zur Weichlichkeit, es fehlt seinen Gestalten an Saft und Blut, an Kraft und Knochen (siehe die Abb. auf S. 58).

Melchior Lechter hat sich, offenbar durch die Drucke der Kelmscott Press von William Morris angeregt, schon 1897 der künstlerischen Buchausstattung zugewendet, als der erste unter den deutschen Künstlern, die der neuen Bewegung im Buchgewerbe ihr Können widmeten. Zuerst hat er für „Das Jahr der Seele“ von Stefan George (erschienen in Berlin im Verlage der Blätter für die Kunst) das Titelblatt gezeichnet und die Druckanordnung bei Otto v. Holten überwacht. Das Buch ist in schöner klarer Schrift, einer halbfetten Antiqua, gedruckt, und Überschriften und Zeilenanfänge sind durch Roth- und Blaudruck wirkungsvoll hervorgehoben, ähnlich wie es Morris in seinen „Laudes beatae Mariae virginis“ (London 1896) gethan hatte. Dadurch, dass die Versalien in den Zeilen vermieden und alle Hauptwörter mit kleinen Anfangsbuchstaben gesetzt, ausserdem auch alle Interpunctionszeichen in den Zeilen weggelassen sind, ist zwar ein einheitliches Satzbild erreicht, aber der deutschen Sprache und der Übersichtlichkeit beim Lesen Gewalt angethan worden.





I

Ich forschte bleichen eifers nach dem horte
Nach strofen drinnen tiefste kümmerniss
Und dinge rollten dumpf und ungewiss
Da trat ein nackter engel durch die pforte:

Entgegen trug er dem versenkten sinn
Der reichsten blumen last und nicht geringer
Als mandelblüten waren seine finger
Und rosen · rosen waren um sein kinn.

Auf seinem haupte keine krone ragte
Und seine stimme fast der meinen glich:
Das schöne leben sendet mich an dich
Als boten: während er dies lächelnd sagte

Entfielen ihm die lilien und mimosen –
Und als ich sie zu heben mich gebückt
Da kniet auch Er · ich badete beglückt
Mein ganzes antlitz in den frischen rosen.

II

Gieb mir den grossen feierlichen hauch
Gieb jene glut mir wieder die verjünge
Mit denen einst der kindheit flügelschwünge
Sich hoben zu dem frühsten opferrauch.

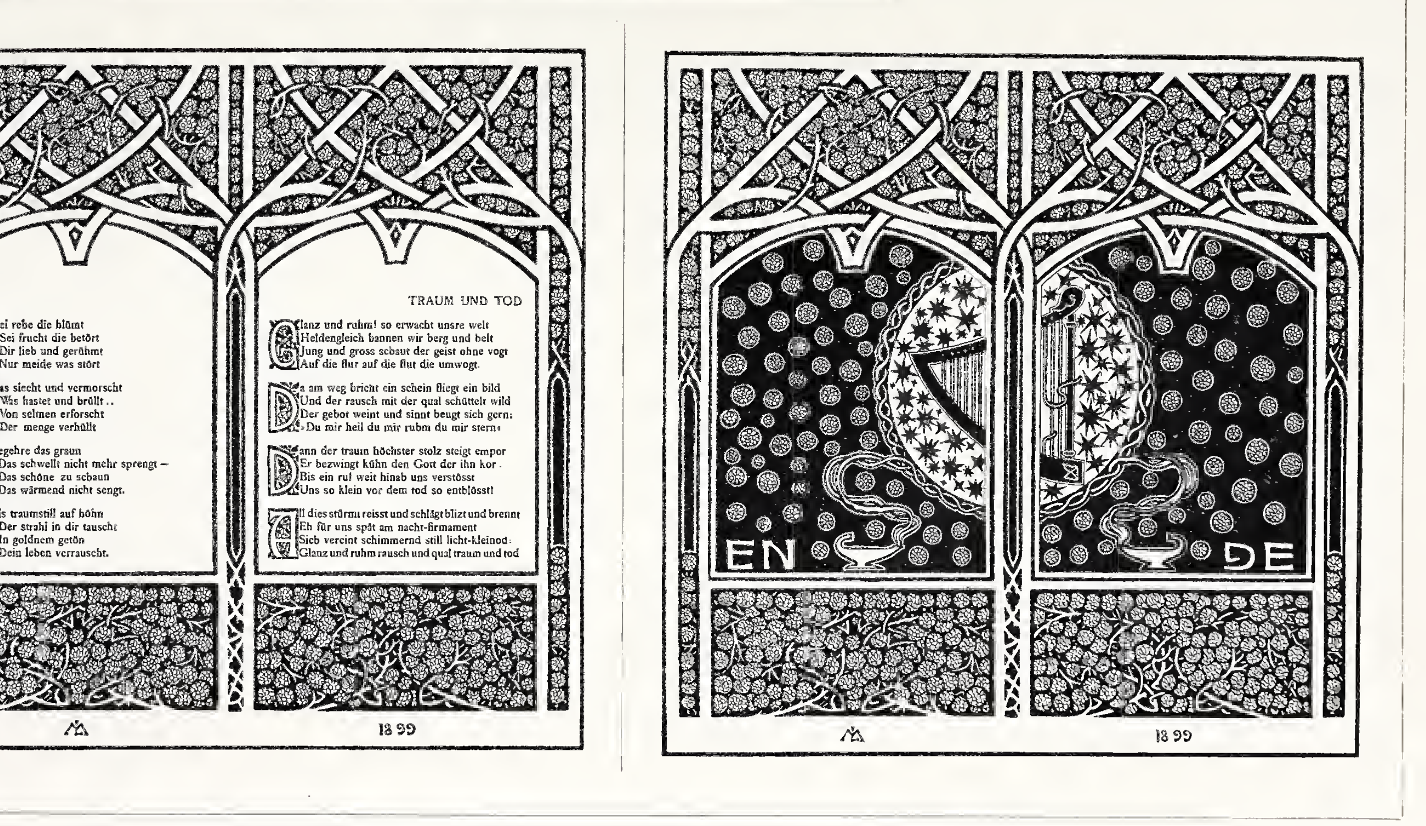
Ich mag nicht atmen als in deinem duft
Verschliess mich ganz in deinem heiligtume
Von deinem reichen tisch nur eine krume!
So fleh ich heut aus meiner dunklen kluft.

Und Er: was jezt mein ohr so stürmisch trifft
Sind wünsche die sich unentwirrbar streiten.
Gewährung eurer vielen kostbarkeiten
Ist nicht mein amt · und meine ehrengift

Wird nicht im zwang errungen · dies erkenn!
Ich aber bog den arm an seinen knieen
Und aller wachen sehnsucht stimmen schrieen:
Ich lasse nicht du segnetest mich denn.

18 ML 99

Melchior Lechter, Die zwei ersten Seiten aus Stefan George, „Der Teppich des Lebens“



III

Sei rebe die blümt
Sei frucht die betört
Dir lieb und gerühmt
Nur meide was stört

Was siecht und vermorscht
Was hastet und brüllt . .
Von selmen erforscht
Der menge verhüllt

Begehre das graun
Das schwellt nicht mehr sprengt –
Das schöne zu schaun
Das wärmend nicht sengt.

Bis traumstill auf höhn
Der strahl in dir tauscht
In goldnem getön
Dein leben verrauscht.

TRAUM UND TOD

Glanz und ruhm! so erwacht unsre welt
Heldengleich bannen wir berg und belt
Jung und gross schaut der geist ohne vogt
Auf die flur auf die flut die umwogt.

Da am weg bricht ein schein fliegt ein bild
Und der rausch mit der qual schüttelt wild
Der gebot weint und sinnt beugt sich gern:
»Du mir heil du mir ruhm du mir stern«

Dann der traum höchster stolz steigt empor
Er bezwingt kühn den Gott der ihn kor .
Bis ein ruf weit hinab uns verstösst
Uns so klein vor dem tod so entblösst!

All dies stürmt reisst und schlägt blizt und brennt
Eh für uns spät am nacht-firmament
Sich vereint schimmernd still licht-kleinod:
Glanz und ruhm rausch und qual traum und tod

1899

EN DE

1899

Melchior Lechter, Die zwei letzten Seiten aus Stefan George, „Der Teppich des Lebens“

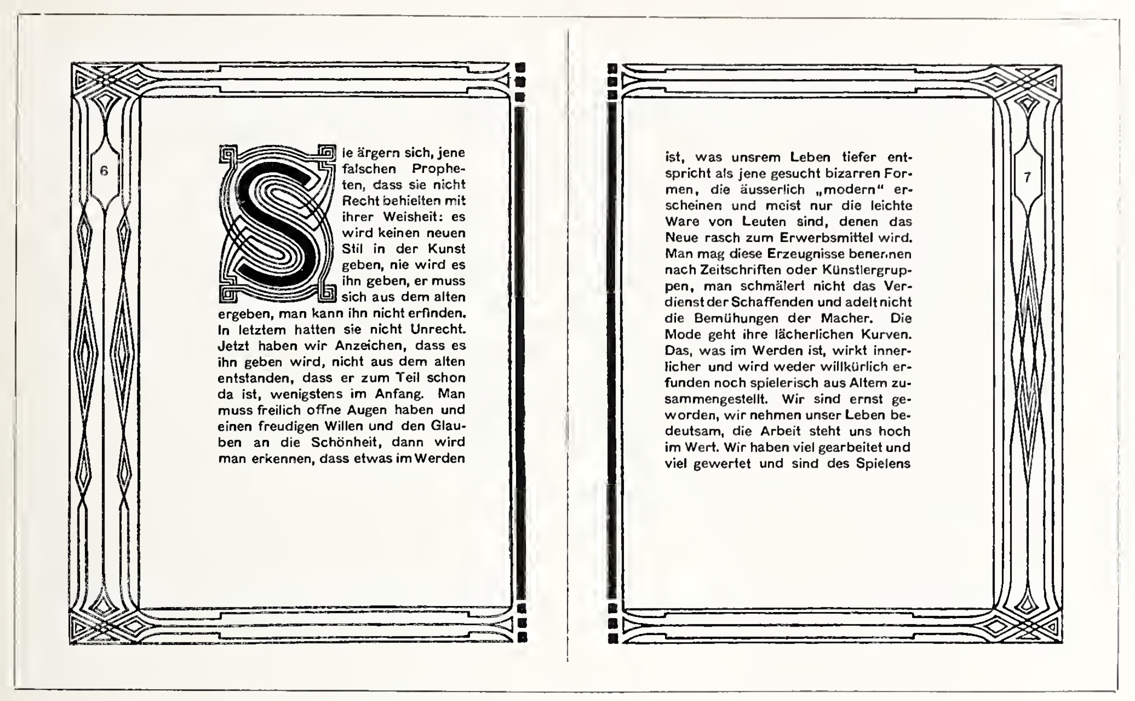
Weit bedeutender als dieser erste Versuch Lechters ist sein zweites Buch: „Der Schatz der Armen“ von Maurice Maeterlinck. Dasselbe erschien wieder im Verlage von Diederichs, und seine Schlussnotiz lautet: „Titelbilder, Zierate, Überschriften, Zahlen, Initialen, Schriftanordnung von Melchior Lechter, unter dessen artistischer Leitung dieses Buch im Jahre 1898 bei Otto v. Holten, Berlin, gedruckt wurde.“ Das ganze Buch ist ein Werk aus einem Gusse. Mit derselben halbfetten Antiqua, im Quartformat gesetzt, ist ein wundervolles, ruhiges, ganz geschlossenes Seitenbild erreicht worden, dessen sich die besten Drucker der Incunabelzeit nicht zu schämen brauchten. Das Titelbild und der sonstige Buchschmuck weist den strengen mittelalterlich-mystischen Stil des Künstlers auf. Das Titelbild zeigt eine auf Felsen gebaute Burg mit Zinnen und Thürmen, darin ein Hain mit schlanken Bäumen, aus deren Mitte sich ein hoher Dom erhebt, auf den die Strahlen der Sonne niederfluthen. Die Zeichnung steht in starken Contouren auf schwarzem Grunde. Auch die grossen Initialen der Capitelanfänge und die Schlussleisten treten in schweren Linien aus tiefschwarzem Grunde wirkungsvoll heraus. Sie fügen sich, zusammen mit den tiefroth gedruckten Capitelüberschriften, in schöner Harmonie dem Seitenbilde ein, nur sind sie vielleicht etwas zu schwer für die Textschrift und das Format der Seite. Einige der Versalien und Seitenzahlen Lechters lassen die für Schriftzeichen nothwendige Deutlichkeit vermissen.

Bei den Capitelanfängen und -Ausgängen hat der Künstler dem schönen Seitenbilde zu Liebe alle sonst üblichen leeren, weissen Räume vermieden; der Druck läuft ebenmässig fort, die rothen Capitelüberschriften, die grossen Initialen und hin und wieder eine Schlussleiste geben dem Leser die genügende Unterbrechung. Man sieht an diesem Buche, wie wunderschön sich der in dem starren Canon der Setzer vorgeschriebene leere Raum beim Beginne eines neuen Capitels vermeiden lässt, und wie viel die gedruckte Seite dabei an ruhiger Schönheit gewinnt.

In dem „Schatz der Armen“ ist Lechter auch wieder zu den grossen Anfangsbuchstaben der Hauptwörter und zu den üblichen Interpunctionszeichen zurückgekehrt. Nur eines empfinde ich bei dem schönen Buche als eine hässliche Störung: das Fehlen eines breiten äusseren Papierrandes. Man kann, wenn der Rand so schmal ist wie in diesem Buche, kaum umblättern, ohne auf den Druckspiegel zu fassen (Abb. S. 59).

Weiter hat Lechter eine Auswahl aus Jean Pauls Werken ausgestattet, die ebenfalls im Verlage der „Blätter für die Kunst“ herausgegeben und ebenfalls bei Holten gedruckt worden ist (Berlin 1900). Auch hier erzielt der Künstler ein schönes Bild der Seite mit kleineren Initialen und schmalen Leisten an den Innenstegen der Blätter, die zugleich die Seitenzahlen enthalten, und mit rothen Überschriften und Marginalien. Die Einleitung und die Inhaltsübersicht sind reich in Blau und Roth gedruckt.

Eine ganz ähnliche Druckausstattung hat Holten für die Festschrift der Berliner Volksbibliotheken und Lesehallen von A. Buchholz gewählt, mit



6

Sie ärgern sich, jene falschen Propheten, dass sie nicht Recht behielten mit ihrer Weisheit: es wird keinen neuen Stil in der Kunst geben, nie wird es ihn geben, er muss sich aus dem alten ergeben, man kann ihn nicht erfinden. In letztem hatten sie nicht Unrecht. Jetzt haben wir Anzeichen, dass es ihn geben wird, nicht aus dem alten entstanden, dass er zum Teil schon da ist, wenigstens im Anfang. Man muss freilich offne Augen haben und einen freudigen Willen und den Glauben an die Schönheit, dann wird man erkennen, dass etwas im Werden

ist, was unsrem Leben tiefer entspricht als jene gesucht bizarren Formen, die äusserlich „modern" erscheinen und meist nur die leichte Ware von Leuten sind, denen das Neue rasch zum Erwerbsmittel wird. Man mag diese Erzeugnisse benennen nach Zeitschriften oder Künstlergruppen, man schmälert nicht das Verdienst der Schaffenden und adelt nicht die Bemühungen der Macher. Die Mode geht ihre lächerlichen Kurven. Das, was im Werden ist, wirkt innerlicher und wird weder willkürlich erfunden noch spielerisch aus Altem zusammengestellt. Wir sind ernst geworden, wir nehmen unser Leben bedeutsam, die Arbeit steht uns hoch im Wert. Wir haben viel gearbeitet und viel gewertet und sind des Spielens

7

Peter Behrens, Seite 6 und 7 aus „Feste des Lebens und der Kunst"

theilweiser Benützung des Lechter'schen Buchschmuckes. Damit ist ein treffliches Beispiel gegeben, wie derartige Schriften mit ihren Anmerkungen und statistischen Tabellen künstlerisch ausgestattet werden können.

Zu einem grossartigen Prachtwerke endlich — aber nicht in dem landläufigen, bedenklichen Sinne, sondern in dem guten, buchstäblichen Sinne des Wortes — hat Melchior Lechter durch seinen Buchschmuck die Ausgabe von Stefan Georges Dichtung „Der Teppich des Lebens" gestaltet, die 1899 auch wieder bei Holten für die „Blätter für die Kunst" hergestellt worden ist. Es ist ein Band in grossem Quartformat, auf starkem Büttenpapier von grauer Tönung gedruckt und in hellgrünem Leinenstoff mit blauer Titelpressung eingebunden. Das Werk ist nur in 300 Exemplaren gedruckt, nach deren Ausgabe die Platten vernichtet wurden. Der Schmuck des Buches besteht aus drei blattgrossen Bildern für die drei Theile der Gedichtsammlung: „Vorspiel", „Der Teppich des Lebens" und die „Lieder von Traum und Tod" und aus einem grossen Schlussbild. Die Seiten haben decorative Umrahmungen erhalten, die je zwei der Gedichte einschliessen, und die bei jedem der drei Theile wechseln.

Lechter bewährt sich in diesen Zeichnungen wieder als ein Meister in der Raumfüllung und in dem Abwägen der Wirkungen der schwarzen und weissen Flächen. Beide, die Vollbilder und die Seitenumrahmungen, gemahnen mit ihrem strengen Ornament und ihren eckigen, kräftigen Linien — wie so oft bei Lechter — an mittelalterliche Glasfenster. Die gemalten Glasfenster, mit denen er zuerst in die Öffentlichkeit trat und in denen er überhaupt sein Bestes



Fidus, Buchschmuck zu Bruno Wille, „Offenbarungen des Wachholderbaumes“

geleistet hat, haben offensichtlich seinen ganzen decorativen Stil beeinflusst. Der Text in Antiquaschrift fügt sich in die Umrahmungen vortrefflich ein, jede Strophe ist mit einer Initiale geschmückt. In den gezeichneten Versalien des Titels hat der Künstler nun auch klarere, deutlichere Schriftformen gefunden, als in den vorher erwähnten Werken.

Bild und Text sind in dem „Teppich des Lebens“ zu einem Ganzen von grosser Wirkung verschmolzen, das ganze Buch athmet in Wort und Bild eine feierliche Würde, — in den Versen des Dichters Stefan George wird der Unbefangene freilich vergebens mehr suchen, als das mächtige Pathos und den schönen Klang der Worte (siehe die Abb. auf S. 63, 64, 65).

Von künstlerischer Einheitlichkeit ist ferner ein dünnes Quartbüchlein, betitelt: „Feste des Lebens und der Kunst“, das Peter Behrens, eines der sieben Mitglieder der Darmstädter Künstlercolonie, selbst verfasst und ausgestattet hat und das in der C. F. Winter'schen Buchdruckerei in Darmstadt gedruckt und von Diederichs in Verlag genommen ist. Dem Künstler kam es besonders darauf an, die beiden Seiten des aufgeschlagenen Buches zu einheitlicher Gesammtwirkung zu bringen, was wir neuerdings von Morris, Crane und anderen englischen Buchkünstlern gelernt haben und wovon auch mehrere der hier abgebildeten deutschen Werke Beispiele geben. So steht bei Behrens dem von Karyatiden eingefassten linksseitigen Titel auf der rechten Seite das ornamental umrahmte Widmungsblatt gegenüber, und die Umrahmung der folgenden Textblätter schliesst je zwei Seiten zusammen; die breiter gehaltenen äusseren Leisten der Umrahmung bieten sehr geschickt zugleich den Platz für die Seitenzahl. Der Text ist in kräftiger Steinschrift gesetzt, die zu den strengen Linien der Behrens'schen Ornamentik sehr gut passt. Der Text ist braun gedruckt, während die Umrahmungen blau gehalten sind. Die Anfangsinitiale und die Wellenlinien, die bei den Absätzen die Einzüge und Ausgänge der Zeilen ausfüllen, sind von carmoisinrother Farbe. So fügt sich zu der eigenartigen Ausstattung noch der Reiz der Farben (Abb. S. 67).

Für den „Insel“-Verlag hat derselbe Künstler den Buchschmuck zu dem kleinen Tanzspiel von Bierbaum „Pan im Busch“ entworfen. —

Wenn wir die Druckschriften der alten Meister des Buchdruckes mit den Druckschriften des XIX. Jahrhunderts vergleichen, so fällt uns als der



In kurzer Zeit war das Schloß wieder die Wohnung der Freude, das Elysium gefraßiger Schranzen. Ball, Turnier und prachtige Feste wechselten taglich ab. Fraulein Bertha glanzte am Hofe ihres Vaters den stattlichen Rittern in die Augen, wie der Silbermond den empfindsamen Wandlern in einer heitern Sommernacht. Sie pflegte bei den Ritterspielen den Preis auszutheilen und tanzte jeden Abend mit dem siegenden Ritter den Vorreihen. Die Gastfreigebigkeit des Grafen und die Schönheit der Tochter zogen von den entlegensten Orten die edelsten Ritter herbei. Viele buhlten um das Herz der reichen Erbin; aber unter so vielen Freiwerbern hielt die Wahl schwer, denn einer ubertraf den andern immer an Adel und Wohlgestalt. Die schöne Bertha kurte und wahlte so lange, bis die goldenen Eier, bei welchen der Graf die Feile nicht gespart hatte, auf die Größe der Haselnüsse reducirt waren. Die graflichen Finanzen geriethen wieder in den vorigen Verfall, die Turniere wurden eingestellt, Ritter und Knappen verschwanden allgemach, das Schloß nahm wieder die Gestalt einer Eremitage an, und die grafliche Familie kehrte zu den frugalen Kartoffelmahlzeiten zuruck. Der Graf durchstrich mißmuthig die Felder, wunschte ein neues Abenteuer und fand keines, weil er den Zauberwald scheute.

13

H. Lefler und J. Urban, Illustration aus Musaeus, „Die Bücher der Chronika der drei Schwestern"

Hauptunterschied in die Augen, dass die alten Typen kräftiger geschnitten sind und daher ein satteres, volleres Druckbild ergeben, während die Verfeinerung der Technik der Schriftgraveure dazu führte, dass die Linien der Typen immer feiner und besonders die Haarstriche der Buchstaben immer dünner wurden. Infolge dessen wurde das Gesammtbild unserer Druckschriften schliesslich so zart und schwächlich, dass man oft darüber klagen musste, die moderne Schrift sei schwer lesbar geworden und das viele Weiss zwischen den dünnen Schriftlinien sei den Augen schädlich.

Darum machte sich die Neigung geltend, besonders den zu stark gewordenen Contrast zwischen Grundstrichen und Haarstrichen durch einen gleichmässigeren, kräftigeren Schnitt zu beseitigen und die Schriftzüge, die in zu viele unscheinbare Striche und Häkchen ausliefen, zu vereinfachen. Man erkannte auch wieder, dass die kräftigeren Schriften in den alten Büchern eine sehr viel schönere decorative Wirkung ausübten.

Auch hier war wieder William Morris der erfolgreiche Neuerer. Er studirte die Druckschriften der Alten und entwarf nach alten Vorbildern zwei neue Schriften, eine gothische nach Günther Zainer in Augsburg, die er in zwei Grössen schneiden liess und „Troy Type" und „Chaucer Type" nannte

DEUTSCHES HAUS

345 H. und O. Marquardt • Stuttgart • Hotel und Weinhandlung. Spezialität: Württembergische Weine. 4 W.

346 Rud. & Wilh. Maucher • Neustadt (Rheinpfalz) • Trier a. Mosel • Berlin, Friedrichstr. 60 • Königlich Bayerische Hoflieferanten, Weingutsbesitzer. 6 W.

347 Fürstlich von Metternich'sche Domäne • Schloß Johannisberg a. Rhein • Schloß Johannisberger Kabinetwein. Prämiirt: Paris 1867 goldene Medaille u. s. w. Original-Schloßabfüllung mit Siegel und Korkbrand. Preiskurant durch das Domäne-Inspektorat. 4 W.

348 J. W. Meuschel senr., Inhaber Wilhelm Gottlob Meuschel, Königlich Bayerischer Kommerzienrath und Hoflieferant • Buchbrunn (Unterfranken) • Weingutsbesitzer und Weinhandlung. 7 W. Inseratentheil Seite 34.

349 J. W. Meuschel senr. • Rüdesheim a. Rhein • Weingutsbesitzer und Weinhandlung. 12 höchste Auszeichnungen von Welt- und Landesausstellungen. 3 W.

350 A. Meyer • Winzenheim (Oberelsaß) • Weinkommissionsgeschäft. Weingutsbesitz in Winzenheim und Türkheim. Die Firma besteht seit 1455 und ist Hoflieferant Sr. Königlichen Hoheit des Großherzogs von Baden. 2 W.

351 Meyer & Coblenz • Bingen a. Rhein • Weinbau, Weinhandel. Export nach allen Welttheilen. Gegründet 1422. 64 Preise auf Weltausstellungen. Chicago 1893 als Preisrichter außer Wettbewerb. Vertreter B. Lauriez, 42 Faubourg Poissonnière, Paris. 10 W.

352 Egon Müller • Scharzhof b. Wiltingen a. Saar • Weingutsbesitzer. 4 W.

353 J. Neus • Oberingelheim a. Rhein • Alleiniger Besitzer des Oberingelheimer Sonnenberg. Weinhandlung. Export nach allen Ländern. 3 W. Inseratentheil Seite 13.

354 W. Nicodemus & Co. • Wiesbaden • Weingutsbesitzer, Weinhandlung. Hoflieferanten Sr. Hoheit des Herzogs von Anhalt. 9 W.

355 Nohn & Söhne • Waldhilbersheim b. Bingen • Weingutsbesitzer. 4 W.

356 H. Pabstmann • Hochheim a. Main • Gutsbesitzer. Besitzer des „Königin Viktoria-Berges" Hoflieferant S. K. H. des Großherzogs von Hessen und des Prinzen von Wales. Preismedaillen: Darmstadt, Metz, London, Paris, Breslau, Wien, Nizza, Chicago. 2 W.

357 Rappoltsweiler Winzerverein • Rappoltsweiler (Oberelsaß) 6 W.

358 Gemeinde Reichenweier • Reichenweier (Oberelsaß). 4 W.

359 B. Rosenstein • Wiesbaden • Weinhandlung. Gegründet 1845. Große Kellereien, ausgedehnte Verbindungen in dem In- und Auslande; auf den Weltausstellungen in Wien, Philadelphia, Amsterdam und Chicago prämiirt. Export insbesondere nach Frankreich, Belgien, Holland, Oesterreich, Großbritannien, Vereinigte Staaten von Nordamerika und nach den Kolonien dieser Länder. 6 W.

Scholl & Hillebrand • Rüdesheim a. Rhein • Weingutsbesitzer und Weinhandlung. Lieferanten der: Cie Internationale des Wagons Lits et des Grands Express Européens und der Cie Internationale des Grands Hotels. 3 W. 360

Theodor Schueller • Häusern b. Egisheim (Oberelsaß) • Weingutsbesitzer. 3 W. 361

Friedrich Sigrist • Beblenheim (Oberelsaß) • Weingutsbesitzer und Weinkommissionär. Oberelsässisches Weinkommissionsgeschäft. Direkter Versand ab Kelter der Produzenten von Weißwein, Rothwein, Riesling und Ruländer. 3 W. 362

Carl Spaeth • Kreuznach a. Nahe • Weingutsbesitzer. 3 W. 363

Joh. Bapt. Sturm • Rüdesheim a. Rhein • Weinbergsgüter in Rüdesheim, Johannisberg und Aßmannshausen. Zweighäuser: Berlin S. W. 47, Leipzigerstraße; Hamburg 4, Adolphsplatz; London E. C. 36, Crutched Friars. Agenturen: New York, 30 Park Place. Paris, E. Jaccard, 4 rue Sainte Anne. 4 W. 364

Treuheit's Weinkelterei • Nürnberg • Gegründet 1460. Hans Treuheit. Spezialität: Natur! Originale bester Weingüter. 3 W. 365

P. J. Valckenberg • Worms a. Rhein • Weinbergsbesitzer, Weinhandlung. Gegründet 1786. 4 W. 366

Gebrüder Wagemann • Wiesbaden • Weinhandlung. Filialen. London, New York, Bremen. Spezialität: Rhein- und Moselweine. 7 W. 367

Dr. W. Weber, Oberlandesgerichtsrath • Colmar (Oberelsaß) • Weingutsbesitzer. 1 W. 368

Weinbaugenossenschaft des Metzer Landes • Metz (Lothringen) • 2 W., 1 Schw. 369

Carl Weißenburger • Oberehnheim (Unterelsaß) • Weingutsbesitzer. 2 W. 370

Winzergenossenschaft für das elsässische Weinland • Colmar (Oberelsaß) • Gegründet zum Absatz garantirt naturreiner Elsässer Weine. 3 W. 371

Eduard Witter • Neustadt (Rheinpfalz) • Königlich Bayerischer und Königlich Württembergischer Hoflieferant. Weinhandlung und Weingutsbesitzer. 6 W. 372

Wilhelm Zais • Wiesbaden • Weinhandlung und Hotel zu den vier Jahreszeiten. Prämiirt auf der Weltausstellung in Philadelphia 1876. 1 W. 373

M. Zimmermann • Ballbronn (Unterelsaß) • Weingutsbesitzer. 2 W. 374

106

SOZIALE WOHLFAHRTSPFLEGE



Unter sozialen Wohlfahrtseinrichtungen versteht das Ausstellungsprogramm eine Summe der verschiedenartigsten Einrichtungen, die dazu bestimmt sind, die wirthschaftliche und soziale Lage der unbemittelten Klassen zu heben. Was die deutschen Verhältnisse anlangt, so ist eine Würdigung der Bedeutung dieser Einrichtungen nur möglich, wenn wir sie im Zusammenhange mit gewissen öffentlich-rechtlichen Einrichtungen betrachten, die von der Darstellung in dieser Gruppe der Ausstellung ausgeschlossen sind. Auf der einen Seite ist Deutschland bekanntlich dasjenige Land, in welchem der gesetzliche Arbeiterschutz die weiteste Ausdehnung erfahren hat. Dies gilt in erster Linie von der sogenannten sozialen Versicherungsgesetzgebung, die den arbeitenden Klassen einen gesetzlichen Anspruch auf ärztliche Behandlung und Krankengeld im Falle der Erkrankung, auf Rentenbezüge im Falle der Erwerbslosigkeit durch Unfall, Invalidität und Alter gewährt. Die hierhergehörigen Einrichtungen werden besonders zur Darstellung gelangen. Somit entfallen, was Deutschland anlangt, aus dieser Gruppe eine Reihe von Einrichtungen, die in anderen Ländern, weil sie hier nicht diesen öffentlich-rechtlichen Charakter tragen, zu den reinen Wohlfahrtseinrichtungen bez. Wohlthätigkeitsveranstaltungen gehören. Auf der anderen Seite ist in Deutschland die Verpflichtung des Staates bez. der Gemeinden zur Gewährung eines Existenzminimums an die ganz oder theilweise erwerbsunfähigen Armen prinzipiell anerkannt. Der eigentlichen Wohlfahrtspflege bleiben somit auf der einen Seite, was die arbeitenden Klassen anlangt, nur die den gesetzlichen Arbeiterschutz und die gesetzliche Arbeiterversicherung ergänzenden Maßnahmen, auf der anderen die aus der privaten Initiative entspringenden, die öffentliche Armenpflege unterstützenden Einrichtungen, namentlich diejenigen mehr präventiven Charakters, die der Unterstützungsbedürftigkeit vorbeugen wollen, nicht aber die Unterstützung der bereits in Noth Befindlichen zum Endzweck haben.
Wir sehen in Deutschland in der neuesten Zeit — namentlich seitdem das Verständniß für die sozialpolitische Gesetzgebung, die ja auf derselben Grundlage aufgebaut ist, in immer weitere Kreise dringt — das allgemeine Bestreben mehr und mehr darauf gerichtet, allen diesen Einrichtungen die Eigenschaft der reinen Wohlthätigkeitsveranstaltungen zu

107

Bernhard Pankok, Seite 106 und 107 aus dem Amtlichen Kataloge der Weltausstellung in Paris 1900

und eine Antiqua „The Golden Type", die sich auf eine Type des alten Venezianer Druckers Nicolaus Jenson zurückführen lässt. Mit diesen beiden druckte er in seiner Kelmscott-Druckerei die herrlichen Bücher, die so viele Bewunderer und Nachahmer fanden. Englische und amerikanische, auch deutsche Schriftgiessereien beeilten sich, die beiden Morris-Typen, mehr oder weniger verändert, nachzuschneiden. Man sah an ihnen die schöne Wirkung schwererer, vollerer Typenformen, und damit begann die künstlerische Reform der Druckschrift, die uns jetzt eine ganze Reihe selbständiger Neuschöpfungen gebracht hat.

So viel auch die Widersacher des Neuen fragten: Wozu neue Schriften? Die alten, die wir haben, sind gut genug und auch mannigfaltig genug, — jetzt, wo die neuen Schriften da sind, die nicht mehr lediglich die alten Formen ein wenig variiren, sondern wirklich neue Formen geben, da sieht man doch ein, dass eine Reform der Schrift nicht unnöthig und nicht unzeitig war. Besonders auffallend ist der Vortheil der neuen Schriften gegenüber der bisherigen Fractur mit ihren vielen dünnen, krausen Ausläufern, die das lesende Auge nur schwer aufzufassen imstande ist.

Die Pariser Weltausstellung gab den deutschen Schriftgiessereien Veranlassung zu grossen Unternehmungen, und die neuen Schriften, die sie von Künstlerhand entwerfen liessen, kamen zugleich als schönste Jubiläumsgabe zu dem Gutenberg-Jubiläum heraus. Ungefähr gleichzeitig traten die folgenden drei Schriftgiessereien mit ihren Künstlerschriften auf

beruht auf dem edlen Geschmack, der sie fügt und zur köstlichen Zier erhebt. Die Verbindung der Steine, mit reizvoller Email- und Schmelzarbeit ergibt einen unbeschränkten Reichtum der farbigen Zusammenstellungen, und darin hat Lalique Ausgezeichnetes geschaffen. Seine Sachkenntnis bewahrt ihn vor dem groben Fehler belgischer Schmuckarbeiten, bei welchen in ein Metallornament willkürlich und unorganisch Steine eingefügt sind, anscheinend nur, damit überhaupt Steine darin sitzen. Die gemeinen Nachahmungen dieser belgischen Originale, welche eine Berliner Firma mit großem Geschrei in die Welt setzt, schädigen das Ansehen der Berliner Arbeit sehr. Dahingegen sind von München vom Goldschmied Seitz einige sehr gediegene Stücke gesandt worden, welche alle den Stempel bedeutenden technischen Könnens tragen. Die Entwürfe sind archaisierend und bieten nichts Neues, aber diese Münchener Arbeiten sind ein beredtes Zeugnis für den wahrhaft künstlerischen Geist in dortigen Werkstätten. Es ist, als ob das handwerkliche Können von den Zeiten der Gotik her durch Jahrhunderte des Verfalles in diesen Werkstätten gehütet worden wäre, und wer Gelegenheit hatte wie ich, mit Münchner Gesellen in Werkstätten zu arbeiten, der möchte dem norddeutschen Arbeiter wünschen, daß er sich zu

14

seiner soliden Tüchtigkeit etwas von dem heiligen Geist des künstlerischen Geschmackes, der in vielen Münchner Werkstätten Tradition ist, anzueignen vermöchte. Von Schmiedeeisenarbeiten gilt das Gleiche, doch hat hier München schon befruchtend auf norddeutsche Werkstätten eingewirkt.

Auch die in Kupfer und Zinn getriebenen Arbeiten aus München und Dresden hätten gut gewirkt, wenn man sie in dem Pariser Durcheinander hätte finden können.

Im Bronzeguß und Cislieren feiner Beschläge oder anderer Gußarbeiten stehen wir den Franzosen ganz erheblich nach. Man muß dringend raten, daß tüchtigen Handwerkern Stipendien gegeben werden, damit sie in Paris sich vervollkommnen und eventuell in dortigen Werkstätten praktische Studien machen können. Solche Leute würden dann bei uns als Werkstattführer oder selbständige Meister richtig nützen können.

Geschmackvolle Bucheinbände wurden von fast allen Kulturstaaten gesandt. In Deutschland fehlt vollständig der Liebhabereinband, welcher in Frankreich zu reizenden Formen erhoben wurde. Wir haben gute moderne Einbände, wir haben auch ein Dutzend guter Pracheinbände. Es fehlt uns aber scheinbar an jener Gattung Leute, welche ihre Lieblingsbücher als Kleinod gefaßt sehen möchten. Kei-

15

Eckmann-Schrift, Seite 14 und 15 aus „Der Weltjahrmarkt“ von O. Eckmann

den Plan: die Reichsdruckerei mit den Schriften von Sattler, Schiller und Voigt, Genzsch & Heyse in Hamburg mit der „Neudeutsch“ von Hupp und die Rudhard’sche Giesserei in Offenbach am Main mit den Schriften von Eckmann und Heinz Koenig, denen in diesem Jahre noch die Behrens-Schrift folgte. Ich will hier diese neuen Leistungen der deutschen Schriftgiessereien nicht in ihren Einzelheiten besprechen, sondern versuchen, sie kurz zu charakterisiren und als Beispiele Druckwerke anführen, in denen sie verwendet worden und zusammen mit Buchschmuck zu künstlerischer Gesammtwirkung gekommen sind.

Die Reichsdruckerei hat sich, als es darauf ankam, auf der Pariser Weltausstellung mit ganz hervorragenden deutschen Leistungen aufzutreten, an die Spitze des deutschen Buchgewerbes gestellt. Der Plan war, eine mit grosser Pracht ausgestattete Ausgabe des Nibelungenliedes in dem mittelhochdeutschen Texte zu veranstalten, in der sich die graphische Musteranstalt des deutschen Reiches im Buchdruck und in den Verfahren des Kunstdruckes bethätigen konnte. Die künstlerische Ausführung dieses grossen Planes wurde Josef Sattler übertragen, der dem ganzen Werk Gestalt geben, die Schrift, die Illustrationen und den Einband entwerfen sollte.

Nach dem, was man bisher von Sattler kennen gelernt hatte, konnte die künstlerische Ausstattung unseres grossen mittelalterlichen Heldengedichtes keinem Geeigneteren übertragen werden. Das musste für ihn eine Aufgabe

recht nach dem Wunsche seines Herzens sein. Die urwüchsige Zeit und die kräftige Formensprache des deutschen Mittelalters und der beginnenden Renaissance, besonders die Holzschnittbilder Albrecht Dürers, hatten ihn von je angezogen; in diese Werke hatte er sich vertieft, sie waren seine Vorbilder und sein Studium gewesen. Wenn er aber auch seine Stoffe zumeist dem ausgehenden Mittelalter entlehnt, wenn er auch seine Gestalten mit Vorliebe in das Gewand jener Zeit kleidet und in der derb-kräftigen Linienführung der alten deutschen Holzschnittmeister zeichnet, aus seinen Blättern spricht doch ein selbständiger moderner Künstler zu uns und entfaltet vor uns eine reiche Phantasie und eine eigene Formenwelt. In keiner seiner Bilderfolgen oder einzelnen Zeichnungen verleugnet sich sein ernster, männlicher Charakter und sein tiefes deutsches Gemüth.

Das letzte grössere Werk seiner Hand war die Illustrirung der „Geschichte der rheinischen Städtekultur", die im Auftrage des Freiherrn Heyl zu Herrnheim von Heinrich Boos verfasst worden ist, und von der die ersten drei Bände 1897 bis 1899 bei J. A. Stargardt in Berlin erschienen sind; ein vierter Band steht noch aus. Der Buchschmuck Sattlers für dieses Werk besteht darin, dass vor jedem Capitel ein Blatt mit einem grösseren Bilde steht, sodann eine kleine Kopfvignette über jeder Capitelüberschrift, eine Initiale am Beginn des Textes der Capitel und eine Vignette am Capitelschluss. Bei diesem Stoffe war der Künstler ganz in seinem Element. Welche Fülle von Gedanken liegt allein in seinen Initialen, und wie geistvoll greifen die grossen Seitenbilder und die kleinen Kopfbilder das Charakteristische aus dem Inhalt der Capitel heraus! Die breite Schwabacher Type, in der Holten das Buch gedruckt hat, stimmt recht gut zu dem Charakter des Buches. Heute würde freilich in der neuen Hupp'schen Schrift, auf die wir noch zu sprechen kommen, eine Type zur Verfügung stehen, die sowohl zu dem Inhalt des Buches, wie zu den Sattler'schen Bildern noch weit besser passen würde.

Was Sattler für diese Städtechronik geschaffen hatte, gab wohl der Direction der Reichsdruckerei den Gedanken ein, den Künstler mit der Ausstattung der grossen Nibelungen-Ausgabe zu betrauen. Die Absicht der Reichsdruckerei, die Nibelungen abgeschlossen in Paris auszustellen, ist leider nicht verwirklicht worden, weil der Künstler die grosse Aufgabe, die ihm gestellt war, in der ihm zur Verfügung stehenden Spanne Zeit nicht bewältigen konnte. Aber der Theil des Werkes, der bis zur Ausstellung fertig wurde, legt ein glänzendes Zeugnis dafür ab, was wir von dem Ganzen zu erwarten haben. Das grossartige Prachtwerk erscheint im grössten Folioformat und in der reichsten farbigen Ausstattung. Mit der Type, die in ihrer Grösse dem Format der Seite angemessen ist, lehnt sich der Künstler an die Schriftzüge früh-mittelalterlicher Handschriften an, aber es ist doch eine freie künstlerische Schöpfung. Die Sattler'sche Type ist eigens für diese Nibelungen-Ausgabe entworfen und in der Reichsdruckerei geschnitten und gegossen worden und soll auch nur für dieses Buch verwendet werden. Sie ist in

ihren Schriftzügen von monumentaler Klarheit und Einfachheit, und trotzdem sie durchaus selbständig und originell ist, weist sie doch keinen einzigen Buchstaben auf, der dem heutigen Leser fremd oder undeutlich wäre. Es liegt im Charakter dieser runden Schriftzüge, dass sich die Buchstaben nicht so eng aneinanderfügen, wie bei den gothischen Schriftzügen der Incunabeln oder auch bei mehreren der neuen Künstlerschriften, die uns die beiden letzten Jahre gebracht haben; die Lücken, die zwischen den Rundungen der Buchstaben entstehen, machen ein ganz geschlossenes Schriftbild unmöglich.

BERLIN
die Hauptstadt des
Deutschen Reiches

ECKMANN

Eckmann-Schrift, zwei Proben aus einem Annoncensatz

Die in den Text eingefügten Initialen Sattlers sind von grosser Mannigfaltigkeit und reicher Abwechslung, theils rein ornamental aus Pflanzenmotiven oder aus durcheinandergezogenen Bändern gebildet, theils mit Figuren geschmückt, die immer zu dem Inhalt der Gesänge in Beziehung stehen. Hatten wir schon die Initialen Sattlers für die Städtechronik von Boos bewundert, so bewundern wir hier von neuem in den Zierbuchstaben die Phantasie und den Gedankenreichthum des Künstlers. Er weiss uns auch immer etwas Neues zu sagen in den zweifarbigen Zierleisten, mit denen die einzelnen Gesänge beginnen, und in den Schlusstücken, die sie beschliessen. Und er hat dafür immer neue Formen, das eine Mal eine ornamentale Erfindung, das andere Mal eine figürliche Scene, ein drittes Mal ein landschaftliches oder architektonisches Motiv. Man erkennt aus diesen Zierstücken, wie sich der Künstler in die Dichtung hineingelebt hat; die Heldensage des deutschen Mittelalters gewinnt unter seiner Künstlerhand neue Gestalt und neues Leben.

Für die Hauptabschnitte des Gedichtes sind Bilder in der Grösse der ganzen Seite eingefügt in farbiger Reproduction, die mit ihren kräftigen Umrisslinien, mit den grossen farbigen Flächen und den aufgesetzten Lichtern an die Wirkung der Helldunkel-Holzschnitte der alten deutschen Meister erinnern. In diesen grossen Bildern will der Künstler, nach den wenigen fertigen Bildern zu schliessen, die Brustbilder der Hauptpersonen des Nibelungenliedes, wie Siegfried und Kriemhild oder Ereignisse wie die Meerfahrt Gunthers und Siegfrieds schildern. So schön und grossartig diese seitengrossen Bilder auch sind, für die nahe Betrachtung beim Lesen in dem Buche sind sie fast zu gross; es scheint mir, als ob sie über den Rahmen der Buchillustration hinausgehen und erst in grösserer Entfernung zu der richtigen Wirkung kommen. Doch wissen wir nicht, was uns die übrigen Bilder, die noch folgen, bringen werden. Den vollen Eindruck werden wir ja

erst haben, wenn das grosse Werk abgeschlossen vorliegt, aber wir wollen uns des Schönen und Grossen freuen, was Sattler schon fertiggestellt hat, und stolz sein auf den deutschen Künstler, der unserem herrlichen deutschen Heldenepos neue künstlerische Gestalt zu geben weiss, und wir wollen ihm glücklichen Fortgang des begonnenen Werkes wünschen in derselben künstlerischen Frische und freudigen Arbeitskraft. Der Reichsdruckerei gebürt unser Dank, dass sie das schöne patriotische Werk veranlasst hat und auf der Höhe technischen Könnens zur Ausführung bringt (siehe die eingeschaltete Tafel).

Die Reichsdruckerei stellte in Paris ein zweites künstlerisch ausgestattetes Buch aus: das Märchen von Musaeus „Die Bücher der Chronika der drei Schwestern“, das in ihren Werkstätten hergestellt und bei J. A. Stargardt in Berlin verlegt ist. Zwei Wiener Künstler: Heinrich Lefler und Josef Urban haben den Bildschmuck entworfen und wollen, wie das Doppelmonogramm auf den Bildern zeigt, das Werk als gemeinschaftliche Arbeit gelten lassen. Doch kann man wohl die lieblichen Bilder mit den weichen zarten Figuren auf Lefler zurückführen, während Urbans Stil kräftiger ist und sich ab und zu offenkundig an Sattlers Art anlehnt, ohne jedoch dessen kraftvolle Phantasie und Gedankentiefe zu erreichen. Schon früher hatten die beiden Künstler gemeinsam Bücher illustrirt: „Die Rolandsknappen“ von Musaeus und Andersens Märchen „Prinzessin und Schweinehirt“.

Die Bilder in der Chronika der drei Schwestern, Figürliches wie Landschaften und Architekturbilder, sind den Künstlern gleich gut gelungen, und die seitengrossen Bilder sind von ausserordentlich zartem Farbenreiz. Aber dadurch, dass die Bilder bald wie Ausschnitte willkürlich in den Text hineingesetzt, z. B. auf beiden Seiten nach der Mitte zu stufenartig ausgeschnitten sind, bald wieder der Text mitten in die Bilder in ausgesparte Flächen eingedruckt ist, durch solche Willkür wird die einheitliche Wirkung von Text und Bild zerrissen. Diese Illustrationsart, die namentlich auf den Einfluss von Eugène Grassets Illustrationen zu dem Roman von den vier Haymonskindern (Histoire des quatre fils Aymon, Paris 1883) zurückzuführen ist, ist im grossen und ganzen jetzt durch den engeren Anschluss an die Vorbilder der alten Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts wieder überwunden. Für den Textdruck des Buches ist zum erstenmale die neue Type verwendet worden, die Paul Voigt, Abtheilungsvorsteher in der Reichsdruckerei, für die Reichsdruckerei entworfen hat, eine starke Type im gothischen Charakter, von klarer Bildung und gut lesbar, jedoch etwas breit in der Form, so dass sich im Satz zu viele weisse Flächen ergeben (Abb. S. 69).

Die dritte neue Druckschrift der Reichsdruckerei, von dem Graveur des Institutes Georg Schiller gezeichnet und geschnitten, hat ihre erste Verwendung in dem Amtlichen Kataloge der Ausstellung des Deutschen Reiches auf der Pariser Weltausstellung gefunden, dem die Reichsdruckerei gleichfalls eine einheitliche künstlerische Ausstattung hat zutheil werden lassen. Sieht man die Schiller'sche Type zum erstenmal, so weiss man nicht,

soll man sie eher eine deutsche oder eine lateinische Schrift nennen. Von der lateinischen Schrift geht sie in ihren Grundzügen aus, nähert sich aber der deutschen Schrift, weil alle Bogenlinien und Rundungen eckig gemacht, gebrochen sind. Und doch ist sie in ihren Einzelheiten der Antiqua noch so verwandt, dass man mit gutem Erfolg den Versuch wagen durfte, die französische und die englische Ausgabe des Kataloges in dieser Type zu drucken. Ausserordentlich klar und deutlich sind auch die Versalien dieser Schrift; die in Versalien gesetzten Überschriften und Titel des Amtlichen Kataloges bieten dem Auge nichts Fremdes wie jeder Versaliensatz aller bisherigen Fracturschriften, sondern sie sind schnell und leicht zu überblicken. Mit dieser durchaus originellen Schrift ist jedenfalls eine gut brauchbare neue „deutsche“ Druckschrift geschaffen, die im compressen Satz ein ruhiges gleichmässiges Schriftbild ergibt. Das amtliche „Archiv für Post und Telegraphie“ wird seit Anfang vorigen Jahres in der Schiller'schen Schrift, aber in einem etwas veränderten, schlankeren Schnitt gedruckt.

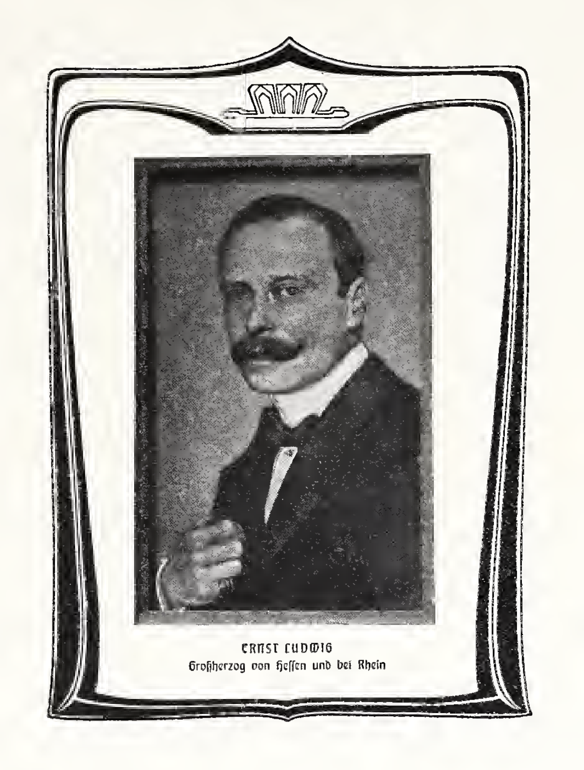
Am 1. Juni dieses Jahres war ein Decennium verstossen, seit die Typographische Gesellschaft München ihre Thätigkeit begann. Den Anlaß zu ihrer Gründung bildete das Bedürfnis, einen Sammelpunkt zu schaffen, in welchem unter Ausschluß aller lokalen Fragen die ideale Seite unseres Berufes zu ihrem Rechte kommen könne, in welchem, den immer wachsenden Anforderungen an das technische Können und die Leistungsfähigkeit des Einzelnen entsprechend, die Verbreitung und Vertiefung von Fachkenntnissen und die dadurch zu erzielende Vervollkommnung im beruflichen Leben eine Pflegestätte finden sollte. Längst schon waren andere Städte in der Gründung ähnlicher Vereinigungen vorangegangen und hatten damit in ihren Wirkungskreisen wesentlich zur Heranbildung tüchtiger Fachgenossen beigetragen; warum sollte in München, das als Kunststadt einen so bewährten Ruf genoß und als Druckstadt sich längst einen geachteten Namen erworben hatte, nicht auch ähnliches zu erreichen möglich sein? Solche und ähnliche Erwägungen waren es, die den Gedanken der Gründung einer Typographischen Gesellschaft in München zur That werden ließen und heute, wo wir auf ein zehnjähriges Bestehen zurückblicken, können wir wohl sagen, daß der damals ausgestreute Samen reiche Frucht getragen hat, die Gesellschaft so manchen schönen Erfolg ihrer Bestrebungen aufzuzählen vermag.

Aus diesen Gründen hält es der gegenwärtige Ausschuß auch nicht für unangebracht, dem vorliegenden Jahresberichte einen kurzen Rückblick voranzustellen, um einesteils ein Bild dessen zu bieten, was durch die selbstlosen Bemühungen und die thatkräftige Unterstützung derjenigen Mitglieder und Gönner der Gesellschaft, die von Anfang an und in späteren Jahren ihre Kraft in den Dienst derselben gestellt, erreicht worden ist, andernteils aber auch um die gegenwärtigen Mitglieder zu weiterer Bethätigung gemeinnützigen Sinnes im Interesse unseres Berufes anzuregen.

Hupp-Schrift, Seite 1 aus dem Jahresbericht der Typographischen Gesellschaft München 1899/1900

Die künstlerische Ausstattung des Amtlichen Kataloges hatte die Reichsdruckerei dem jungen Münchener Künstler Bernhard Pankok anvertraut. Pankok hatte sich vorher im Buchgewerbe bethätigt mit Zeichnungen in der Münchener „Jugend“, mit dem anmuthigen Buchschmuck für das sehr hübsch ausgestattete Programm des Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf (Düsseldorf, Schwann, 1896) und mit den Vignetten und dem Einband für das „Goldene Buch des deutschen Volkes an der Wende des Jahrhunderts“ (Leipzig, J. J. Weber, 1899).

Die Schiller'sche Schrift und der Buchschmuck Pankoks haben den Reichskatalog zu einer vornehmen, des Deutschen Reiches würdigen Publication gestaltet. Pankok hat die Titelblätter, die Kopfvignetten für die einzelnen Abtheilungen der Ausstellung, die kleinen Schlussornamente, den Einband und das Vorsatzpapier gezeichnet und auch die Anordnung des Satzes geleitet. Der Hauptreiz seines Buchschmuckes besteht in den





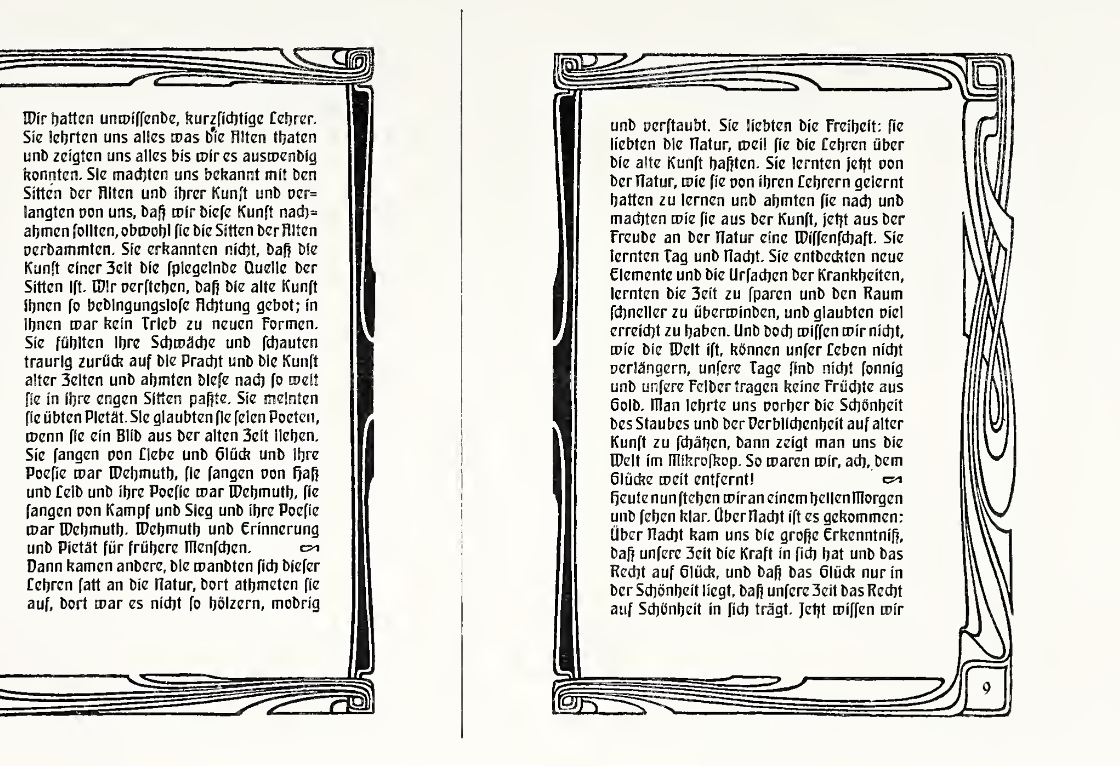
Ein Dokument deutscher Kunst:

Die Ausstellung der Künstler=Kolonie in Darmstadt · 1901

FESTSCHRIFT

Verlag der Verlags=Anstalt
F. Bruckmann A.=G.
München

Peter Behrens, Titelbild und Titel der Festschrift der Darmstädter Künstlercolonie



8

Wir hatten unwissende, kurzsichtige Lehrer. Sie lehrten uns alles was die Alten thaten und zeigten uns alles bis wir es auswendig konnten. Sie machten uns bekannt mit den Sitten der Alten und ihrer Kunst und verlangten von uns, daß wir diese Kunst nachahmen sollten, obwohl sie die Sitten der Alten verdammten. Sie erkannten nicht, daß die Kunst einer Zeit die spiegelnde Quelle der Sitten ist. Wir verstehen, daß die alte Kunst ihnen so bedingungslose Achtung gebot; in ihnen war kein Trieb zu neuen Formen. Sie fühlten ihre Schwäche und schauten traurig zurück auf die Pracht und die Kunst alter Zeiten und ahmten diese nach so weit sie in ihre engen Sitten paßte. Sie meinten sie übten Pietät. Sie glaubten sie seien Poeten, wenn sie ein Bild aus der alten Zeit liehen. Sie sangen von Liebe und Glück und ihre Poesie war Wehmuth, sie sangen von Haß und Leid und ihre Poesie war Wehmuth, sie sangen von Kampf und Sieg und ihre Poesie war Wehmuth. Wehmuth und Erinnerung und Pietät für frühere Menschen.

Dann kamen andere, die wandten sich dieser Lehren satt an die Natur, dort athmeten sie auf, dort war es nicht so hölzern, modrig

9

und verstaubt. Sie liebten die Freiheit: sie liebten die Natur, weil sie die Lehren über die alte Kunst haßten. Sie lernten jetzt von der Natur, wie sie von ihren Lehrern gelernt hatten zu lernen und ahmten sie nach und machten wie sie aus der Kunst, jetzt aus der Freude an der Natur eine Wissenschaft. Sie lernten Tag und Nacht. Sie entdeckten neue Elemente und die Ursachen der Krankheiten, lernten die Zeit zu sparen und den Raum schneller zu überwinden, und glaubten viel erreicht zu haben. Und doch wissen wir nicht, wie die Welt ist, können unser Leben nicht verlängern, unsere Tage sind nicht sonnig und unsere Felder tragen keine Früchte aus Gold. Man lehrte uns vorher die Schönheit des Staubes und der Verblichenheit auf alter Kunst zu schätzen, dann zeigt man uns die Welt im Mikroskop. So waren wir, ach, dem Glücke weit entfernt!

Heute nun stehen wir an einem hellen Morgen und sehen klar. Über Nacht ist es gekommen: Über Nacht kam uns die große Erkenntniß, daß unsere Zeit die Kraft in sich hat und das Recht auf Glück, und daß das Glück nur in der Schönheit liegt, daß unsere Zeit das Recht auf Schönheit in sich trägt. Jetzt wissen wir

Peter Behrens, Seite 8 und 9 aus der Festschrift der Darmstädter Künstlercolonie

geschmackvollen Farbenzusammenstellungen der zweifarbigen Kopfbilder und der dreifarbigen Titelblätter. Er bevorzugt zarte Farbentöne, die er immer neu und reizvoll zu variiren weiss. In den Kopfbildern hat er von den abgedroschenen Allegorien abgesehen und frisch in das heutige Leben hineingegriffen, um die Gruppen der Industrie und des Handels, in die der Katalog zerfällt, zu bildlichem Ausdruck zu bringen; er gibt Einblicke in Werkstätten und Verkaufsläden, oder er setzt die gewerblichen Anlagen in die Landschaft hinein. Es sind gemüthvolle und phantasiereiche Bilder, die so entstanden sind. Freilich ist das Figürliche oft unzulänglich, und auch sonst sind bei der Hast der Arbeit, für die ein kurzer Termin gesetzt war, nicht alle Bilder in der Zeichnung genügend durchgebildet worden. Umrahmt sind diese Bilder von einem eigenartigen, an Seetang erinnernden Ornament, dessen schwere Bildung durch den Reiz der zarten Farben gemildert wird. Mag man mit der Form dieses Buch-Ornamentes nicht übereinstimmen, so wird man doch dem Farbenreiz und dem künstlerischen Gesammteindruck des Buches sich nicht leicht entziehen können. Die technische Ausführung, die infolge der reichen und mannigfaltigen Verwendung der Farben grosse Schwierigkeiten bot, gereicht der Leistungsfähigkeit der Reichsdruckerei zu hoher Ehre (Abb. S. 70).

Eine neue Type von grosser künstlerischer Wirkung hat die Schriftgiesserei von Genzsch & Heyse in Hamburg in ihrer „Neudeutsch"-Schrift von Otto Hupp in Schleissheim hergestellt. In der Renaissance-Bewegung hatten Genzsch & Heyse die beste Schwabacher Type gegossen und dazu von Hupp ausgezeichnete Buchornamente, Initialen, Leisten und Vignetten im Geschmack der deutschen Renaissance zeichnen lassen, die gegenüber den damaligen directen Nachahmungen aus dem typographischen Formenschatz der alten Meister künstlerische Selbständigkeit besassen. Die Antiqua-Schrift, die Genzsch & Heyse hernach unter dem Namen „Römische Antiqua" herausgaben, war die beste Antiqua, die in neuerer Zeit entstanden ist, und hatte ihren grossen Erfolg verdient.

Die „Neudeutsch" von Otto Hupp ist aber eine ganz neue Bildung einer „Deutschen" Schrift, freilich alterthümlich, im Aussehen einer deutschen Schrift des XV. Jahrhunderts, aber doch in der Form der einzelnen Buchstaben durchaus selbständig. Nach der gothischen Schriftführung ist die Abschrägung am unteren Ende der Balken und auch der energische schräge Abstrich der nach unten über die Zeile ragenden Buchstaben gebildet, während die kleinen Buchstaben nach oben mehr abgerundet sind als in der gothischen Zeit. Die Schrift hat in den Strichen und Abstrichen ganz den Charakter einer mit der Feder geschriebenen Schrift, die Buchstaben sind sehr klar geformt und einzelne von grosser Schönheit. Ausser der neuen Eckmann-Schrift, auf die ich noch zu sprechen komme, wüsste ich keine moderne Druckschrift anzuführen, die im fortlaufenden Satz ein so schönes gleichmässiges und ruhiges Schriftbild ergäbe wie diese Hupp'sche „Neudeutsch"-Schrift. Zumal in den grösseren Graden wirkt der Schriftsatz wie



Hans Sebald Beham
Vergl. Seite 17

Darſtellungen in einem Blatt vereinigt, mit Ausnahme der Behänge, Blatt XL^{r} und der Geſammtanſicht des Gezeltes Bl. XL^{v} (M 270—280. Vgl. Nachtr. S. 35). Die Neuſchnitte ſind übrigens viel beſſer, als die erſten Stöcke. Das Bild des Hoheprieſters Bl. XLI^{r} iſt jedoch einfach aus der Kölniſchen Bibel herüber genommen (M 269) und kehrt Bl. LI^{r} wieder. Auch das Gezelt iſt Bl. XLVII^{v} wiederholt. Im Alten Teſtament begegnen wir Woenſam nicht mehr. Der einzige in die Reihe der Beham'ſchen Bilder eingeſchobene Stock mit der Darſtellung des Hiob Bl. CCXLI^{v} gehört ſicher nicht Woenſam an, ſondern weiſt viel eher auf einen Nürnberger Formſchneider. Mit dem Hiob der Kölniſchen (bezw. Nürnberger 1483) Bibel ſtimmen die Maaße nicht (B-B 7 S. 9. Vgl. S. 7 u. 10). Vereinzelt taucht vor dem Römerbrief Bl. CCCCCXVIII^{r} der ſchöne Holzſchnitt des Apoſtels Paulus auf, wie er dem ſeltſam gekleideten Boten den Brief übergiebt (M 374), vordem 1527 und 1529 im Quentel'ſchen Verlag benützt. Erſt in der Apokalypſe begegnen wir unſerem Wormſer Meiſter wieder. Die 21 Holzſchnitte (M 342—362. Vergl. Nachträge S. 38) ſind den aus der Cranach'ſchen Werkſtätte hervorgegangenen Bildern der Wittenbergſchen Ausgabe von Luther's Neuem Teſtament von Anton Woenſam nachgebildet (B-B 105. Vgl. S. 20 u. 23). Auf dem 3. Bilde findet ſich die Jahreszahl 1525. Zuerſt erſcheint dieſe Bilderfolge 1528 im Verlag von Frans Birckmann in Köln (M Nachtr. 342—362). Dann in Emſer's Neuem Teſtament bei Quentel 1528 (B-B 105) und zunächſt der erſten Dietenberger'ſchen Ausgabe von 1534 in dem weiteren Abdruck derſelben bei den Erben Quentel vom J. 1556, hier wohl zum letztenmal (M 362). Die beiden Titel-Umrahmungen S. 6 am Anfang des Neuen Teſtaments Bl. (CCCCXLV^{r}) gg und am Schluß Bl. CCCCCLXXVIII^{v} ſtimmen in dem Kopfſtück, dem Reichsadler (auch am 16

Schluß der „Vorred“ verwendet) und in den Seitenleiſten überein. Das unten eingefügte Wappen kehrt einmal die Inſignien des Kurfürſten und das andere Mal des Kardinal-Erz-Biſchofs Albrecht von Brandenburg in der Helmzier hervor; das letztere iſt in dem heraldiſchen Theil einfacher. In den Hauptbeſtänden dürften wohl die Stöcke all' dieſer Blätter von Anton Woenſam ſein; daneben ſind zur Ausfüllung fremde, alterthümliche Leiſten verwandt. Eine Zuweiſung in dem ausgeſprochenen Sinne ſcheinen die beiden Blätter bis jetzt nicht erfahren zu haben. Eine beſondere Zierde beſitzt die Dietenberger'ſche Bibel in den Holzſchnitten von Hans Sebald Beham (geb. 1514, geſt. 1550). Nach Erfindung, Zeichnung und Durchführung gehören ſie zu dem vorzüglichſten, was je an Darſtellungen der heil. Geſchichte geſchaffen worden iſt. Der Vorgang iſt auf den einfachſten Abdruck gebracht und ſteht ebenbürtig neben der plaſtiſchen Erzählungsweiſe des heiligen Textes. Die Zeichnung iſt von wahrem Schönheitsgefühl eingegeben und hält ſich derart frei von Manier, daß die Bilder faſt durchweg als Gemeingut aller Zeiten gelten können. In der Behandlung des Holzſchnittes tritt eine gleiche Meiſterſchaft zu Tag. Durch weiſe Beſchränkung wird eine äußerſt glückliche farbige Wirkung erzielt: die einfachen Strichlagen laſſen die Wirkung des Lichtes um ſo entſchiedener hervortreten; Kreuzlagen ſind nur in dem Vordergrund und theilweiſe in den rückwärtigen Gründen angewandt. Die landſchaftliche Zuthat iſt von hohem Reiz, ordnet ſich aber den Vorgängen auf's beſcheidenſte unter. Vergl. S. 8 u. ff. Die Geſchichte dieſer Holzſchnitte belegt abermals das im Eingang geſagte über den ſo merkwürdigen Austauſch, welcher mit den bildlichen Beigaben zwiſchen Herausgebern und Verlegern in jener Zeit ſtattfand. Beham hatte ſeine bibliſchen Bilder 17 während ſeines Aufenthalts in Frankfurt für den dortigen Drucker Egenolph



Hans Sebald Beham
Vergl. Seite 17

Walthari-Schrift aus Dr. Friedrich Schneider, Dietenbergers Bibeldruck

eine Monumental-Inschrift, wie man sie etwa auf mittelalterlichen Grabsteinen findet. Der Jahresbericht 1899/1900 der Typographischen Gesellschaft in München ist meines Wissens das erste Druckwerk, das in dieser Type ausgeführt ist; die erste Seite dieses Heftes mit grün gedruckter Initiale und Leisten gibt ein geradezu wundervolles kräftiges Seitenbild (Abb. S. 75). Im letzten Jahre wurde dann in der Hupp'schen Schrift gedruckt eine Abhandlung von Dr. Friedrich Schneider: „Ostasien und mittelalterliche Kunstgebilde“ (Druck von Philipp von Zabern in Mainz), ein kleines Heft, das allen Anforderungen der Druckästhetik genügt. Die Schrift ist so schön, dass sie an sich, ohne Bildschmuck, eine künstlerische Wirkung erzielt; der Künstler hat in dankenswerter Weise eine ganze Reihe neuer Ornamente entworfen, im Charakter seiner neuen Schrift. Freilich wird sich die „Neudeutsch“ nicht für jeden Druck eignen, nach ihrem ganzen Charakter passt sie am besten für den Neudruck älterer deutscher Literaturwerke, für historische, wissenschaftliche Bücher oder für Festschriften und Adressen. Für moderne schönwissenschaftliche Bücher wird nach meiner Empfindung eine andere Schrift vorzuziehen sein. Deshalb ist die Wahl einer kleinen Erzählung von Guy de Maupassant „Eine Künstler-Soirée“, die die Schriftgiesserei Genzsch & Heyse als Druckprobe in der Hupp'schen Schrift hat setzen lassen, nicht glücklich zu nennen. Aber wenn man die deutsche Bibel in grossem Format in dieser Schrift drucken lassen wollte — und zwar nur den Text, ohne die den Leser immer störenden und für den Laien ganz überflüssigen Verweisstellen bei jedem Verse — so hätte man, glaube ich,

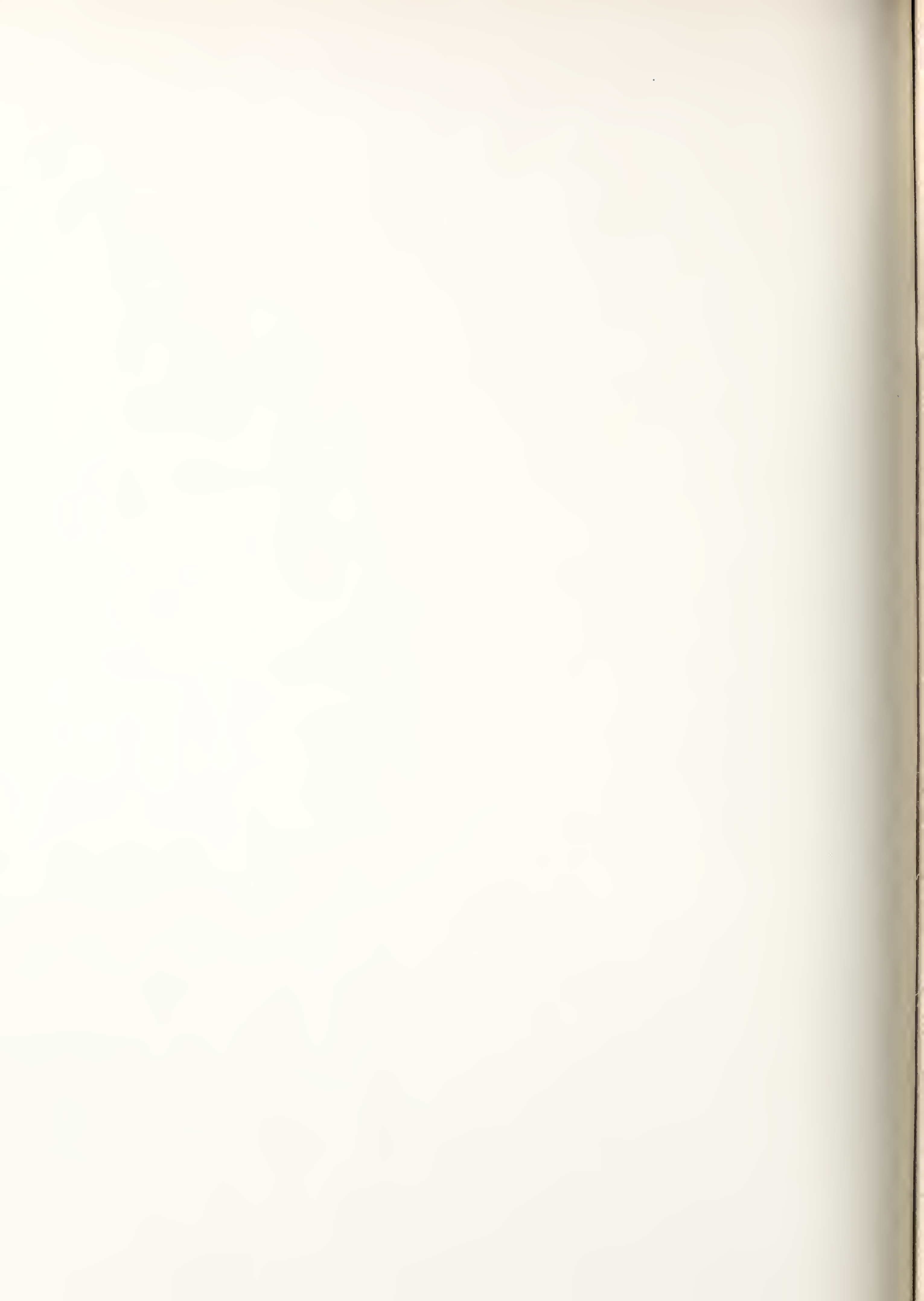
einen Bibeldruck von so grossartiger Wirkung, wie wir ihn seit Luthers Zeit nicht mehr gehabt haben.

Ich komme nun zu den neuen Erzeugnissen der Rudhard'schen Giesserei in Offenbach am Main, die ausser mehreren vortrefflichen Neuformungen älterer Schriftarten seit dem vorigen Jahre mit drei künstlerischen neuen Schriften auf den Plan getreten ist: mit der „Walthari" von Heinz Koenig und mit den nach den entwerfenden Künstlern genannten Schriften „Eckmann" und „Behrens". Alle drei Schriften sind im Charakter der „deutschen" Schrift gehalten, ohne an die verschnörkelten Züge der Fractur anzuknüpfen.

Die „Walthari" von dem Schriftzeichner Heinz Koenig in Lüneburg steht, wenn man sie in die bekannten Schriftarten einreihen will, mit ihrem breiten, runden Ductus der Schwabacher am nächsten. Es ist eine wohlgebildete Buchschrift von kräftig schwarzer Wirkung, in ihren einzelnen Typen gut ausgeglichen und infolge der Breite der Buchstaben leicht lesbar, nur in einzelnen der Versalien noch zu sehr verschnörkelt. Wie schön die Typen der „Walthari" zu einander stehen, ein wie ebenmässiges Satzbild sie ergeben, sieht man an der kleinen Schrift „D. Johann Dietenbergers Bibeldruck" von Dr. Friedrich Schneider. Dieses Büchlein mit seinen wenigen Quartseiten ist ein typographisches Cabinetstück von grossen Feinheiten. „Es bietet", wie es in dem Vorwort heisst, „Freunden der Druckkunst im begrenzten Rahmen das Beispiel einer streng geschlossenen Druckanordnung im engen Zusammenhang mit den bildlichen Beigaben, unter Wahrung des Farbenwertes zwischen Satz und Bild". Nach den Angaben Heinrich Wallaus, des kunstsinnigen Mainzer Typographen, und unter Mitwirkung des Inhabers der Rudhard'schen Giesserei Karl Klingspor ist das Büchlein in der Rudhard'schen Giesserei gesetzt und bei Schirmer & Mahlau in Frankfurt am Main gedruckt worden. Die Type ist, wie schon gesagt, die Walthari, die Bilder sind die Holzschnitte und Initialen aus der Dietenberger'schen Bibel vom Jahre 1534. Wie der Titel gesetzt ist, wie die Zeilen angeordnet, wie die Bilder eingefügt sind, wie der Satz ausläuft, wie die Anmerkungen und die Seitenzahlen gestellt sind, das alles zeugt von einem erlesenen Geschmack, der sich an unseren besten Drucken aus der Gothik und Renaissance geschult hat. Die Holzschnitte sind bald in die Mitte der Seite, bald an den oberen Rand, bald oben und unten, immer so eingestellt, dass die Bilder auf den zwei gegenüberstehenden Seiten sich entsprechen. Die erläuternden Beischriften sind mit grossem Geschick über, unter oder zwischen die Bilder gesetzt, jedesmal so, dass das geschlossene Bild der Seite dadurch am wenigsten unterbrochen oder gestört wird. Der Textsatz zeigt keine Unterbrechung durch Absätze, sondern ist fortlaufend gesetzt. Die Absätze sind sehr hübsch und durchaus genügend durch ein Spatium und ein kleines Zierstück in Form einer Blume markirt. Nach ihrem alterthümlichen Charakter wird die Walthari-Schrift ebenso wie die Hupp'sche Schrift in wissenschaftlichen Büchern ihre beste Verwendung finden (Abb. S. 79).



KRIEMHILT AUS IOS. SATTLERS NIBELUNGEN



Ganz modern dagegen ist die neue Schrift, die Professor Otto Eckmann für die Rudhard'sche Giesserei gezeichnet hat, eine geniale künstlerische Leistung. Eckmann hatte auf Titelblättern, Buchumschlägen, Einbänden und geschäftlichen Empfehlungskarten schon mehrfach seine Begabung für das Schriftzeichnen erwiesen, es war daher ein sehr glücklicher Gedanke des Inhabers der Rudhard'schen Giesserei, gerade ihn für den Entwurf einer Druckschrift zu gewinnen. Und für den Künstler war es ein unschätzbarer Vortheil, dass ihm die Giesserei für diese Arbeit einen ihrer erfahrenen Schriftschneider an die Seite gab, so dass der Künstler in unablässiger Verbindung mit der Technik des Schriftschnittes bleiben konnte. In einem Begleitwort, das Eckmann seiner neuen Schrift auf Wunsch der Rudhard'schen Giesserei mitgab, spricht er selbst der Firma seinen Dank aus „für die unermüdliche Bereitwilligkeit, mit der sie in jahrelanger Arbeit die schier zahllosen Versuche mit jedem einzelnen Buchstaben ermöglichte. Nur auf diese Weise kann ein erspriessliches Weiterschreiten gewährleistet werden". Was Eckmann selbst von einer guten Schrift verlangt, ist Leserlichkeit und Schönheit. Und diese beiden Erfordernisse erfüllt seine neue Schrift zweifellos in hohem Masse. Er geht von der lateinischen Schriftform aus, weil diese ihm am klarsten erscheint, und bemüht sich, wie er sagt, ihre Härten und Unschönheiten, die sich besonders bei der Zusammenstellung einzelner Buchstaben ergeben, zu vermeiden. Da die Lettern unserer Druckschrift nicht geschrieben, sondern geschnitten würden, so sei die von der Entstehung der Druckschrift her vielfach aufgestellte Norm, die Schrift müsse mit der Feder geschrieben werden, hinfällig; sie könne ebenso gut mit dem Pinsel gemalt werden. Die bewunderungswürdige Gleichmässigkeit des Schriftsatzes erreicht er dadurch, dass er den Lettern starke senkrechte Grundstriche gibt und die oberen und unteren Abschlüsse genau in die gleichen wagerechten Linien verlegt; alle Buchstaben sind möglichst genau in hochgestellte schmale Rechtecke eingezeichnet. Aber die harten geraden Linien der Horizontale und der Verticale sind sehr glücklich vermieden durch sanfte Schwingungen und Schwellungen und breitere Ausläufer der Linien, die diesen Schriftzügen den Charakter des modernen Ornaments verleihen und sie auch zugleich den Formen der „deutschen" Schrift nähern. Die „gähnenden Lücken" der Antiqua-Form der Versalien L, M, T, F, P, O sind mit feinem Verständnis beseitigt, ohne dass die Deutlichkeit beeinträchtigt würde. Die Versalien Eckmanns fügen sich ebenso schön und deutlich aneinander, wie die kleinen Buchstaben und ergeben ein wahrhaft monumentales Schriftbild. Ich glaube, gerade um der herrlichen Versalien willen hat sich die „Eckmann" so überraschend schnell für Titel und Überschriften wie für Annoncensatz, überhaupt für Accidenzdruck eingebürgert (Abb. S. 73). Aber das schöne Ebenmass in den Linien ihrer Schriftzüge ruft so wundervolle geschlossene Seitenbilder hervor, dass man an der Brauchbarkeit der Schrift für den Druck von Büchern, als sogenannte Werkschrift, nicht zweifeln kann, wenn man auch von Buch-

druckern öfter die gegentheilige Meinung aussprechen hört. Die wenigen bis jetzt vorliegenden Versuche liefern den Beweis, wie gut sich die „Eckmann“ als Werkschrift eignet.

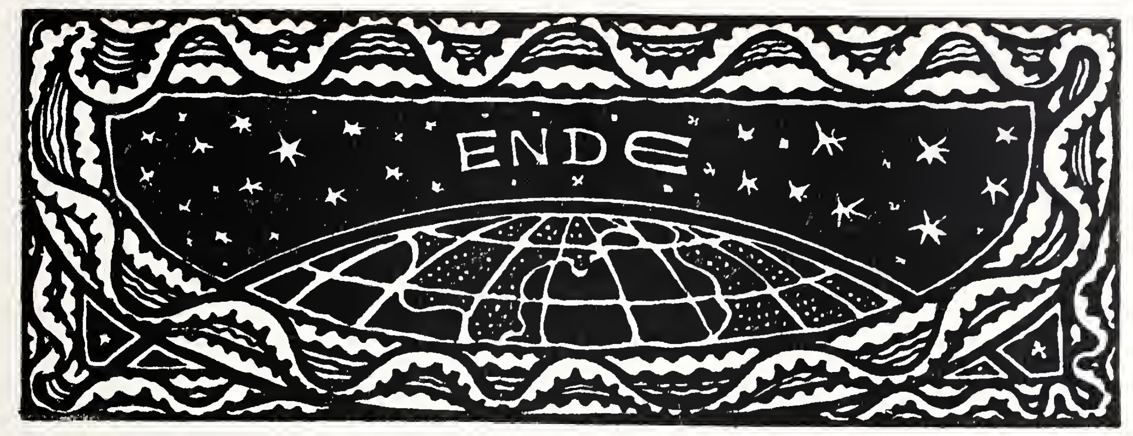
Der erste, der ein Buch in der Eckmann-Schrift drucken liess, war wieder Eugen Diederichs; es ist die Abhandlung „Der Schauspieler“ von Max Martersteig. Es folgte die Broschüre von Otto Eckmann „Der Weltjahrmarkt Paris 1900“ im Verlage von S. Fischer in Berlin (Abb. S. 71). Beide Bücher sind bei Breitkopf & Härtel gedruckt. Sehr hübsch ist in dem ersteren das Eckmann'sche Ornamentstückchen als Kopfleiste verwendet, die zugleich die Seitenzahlen einfasst, und dasselbe kleine Zierstück dient originell als Gedankenstrich und als Parenthese. In dem zweiten Büchlein dient es dagegen als Füllstück für den Zeilenausgang und -Eingang bei den Abbrüchen. Eckmann hat ja glücklicherweise, ebenso wie Hupp dafür Sorge getragen, dass dem Buchdrucker auch das zu seiner Schrift passende Buchornament zur Verfügung steht, er hat selbst eine reiche Auswahl typographischer Ornamente entworfen. Seine Schrift ist eben so ganz aus dem modernen Ornament hervorgegangen, dass sich andere Ornamente mit ihr nicht hätten zusammenstellen lassen.

Es will mir scheinen, als ob Diederichs mit seinem Büchlein darin nicht das Richtige getroffen habe, dass er die Eckmann-Schrift in matter grauer Farbe drucken liess; es sieht aus, als ob ein Schleier über die Seiten gebreitet wäre. Ich glaube, die Schrift macht in kräftigem Schwarzdruck die beste Wirkung. Das dazu gehörige Ornament wird allerdings im Schwarzdruck leicht zu schwer wirken, es muss sehr sparsam verwendet oder farbig gedruckt werden.

So eigenartig und charakteristisch die Eckmann-Type auch ist, sie ist doch leider schon geist- und gewissenloser Nachahmung anheimgefallen, vor der hiemit gewarnt sei. Durch solche Freibeuterei der Concurrenz werden bedauerlicherweise diejenigen Schriftgiessereien, die es ernst nehmen mit ihrem Schaffen und für selbständige künstlerische Entwürfe viel Geld und redliche Mühe aufwenden, schwer geschädigt.

Die Rudhard'sche Giesserei hat in reger Unternehmungslust in demselben Jahre noch eine dritte neue Künstlerschrift, die Peter Behrens entworfen hat, schneiden lassen. Zum erstenmal ist diese neueste Schrift für das Festspiel zur Eröffnung der Ausstellung der Darmstädter Künstlercolonie verwendet worden, und nun ist auch die grössere Darmstädter Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“ (Druck und Verlag der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München) in dieser Type gedruckt worden.

Die Schrift von Behrens, die auch wie die „Eckmann“ mit dem Namen des Künstlers bezeichnet wird, hat im Charakter der Schriftzüge am meisten Ähnlichkeit mit der Schiller'schen Type, aber sie ist nicht so eckig wie diese und sieht schlanker und leichter aus, weil die Striche nicht so stark und daher die Öffnungen in den Buchstaben grösser sind. Ihre schlichten Züge sind klar und die Wortbilder schnell zu überschauen. Ich habe das Gefühl,



Melchior Lechter, Schlusstück aus M. Maeterlinck, „Der Schatz der Armen"

als ob die Augen, die an die bisherigen Schriften gewöhnt sind und Zeit gebrauchen, sich in die anderen neuen Künstlerschriften hineinzulesen, beim Lesen der Behrens-Schrift gar keine Schwierigkeiten haben werden.

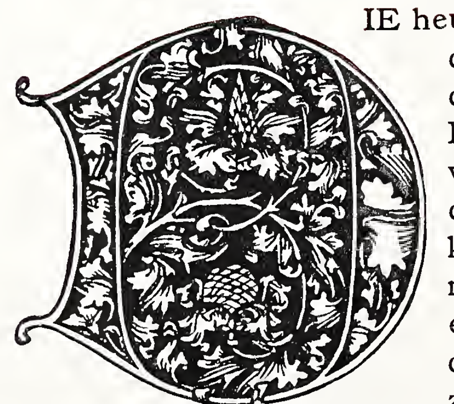
In der Grösse, in der die Type in den beiden Darmstädter Festschriften gedruckt vorliegt, ist sie von sehr vornehmer Erscheinung, recht für eine Festschrift geeignet. Die Verse des Darmstädter Festspieles sind schwarz gedruckt, dazwischen stehen in besonderen Zeilen die Namen der auftretenden Personen in rothen Versalien. Die Schwierigkeit, die Namen der Personen im dramatischen Dialog decorativ anzuordnen und aus den Worten der Dichtung leicht kenntlich herauszuheben, ist hier mit Geschmack gelöst. In der grösseren Festschrift ist der gleichfalls von Behrens entworfene ornamentale Schmuck der Seiten ähnlich wie in dem früher erwähnten Buch des Künstlers „Feste des Lebens". Die Umrahmungen, die an Van de Veldes Decorationsstil erinnern, schliessen auch hier wieder die beiden gegenüberstehenden Seiten zu einem Ganzen zusammen. Sie sind braun gedruckt und ziehen die rothen Seitenzahlen in den äusseren Ecken mit ein. Ganz vortrefflich gelungen sind die beiden ersten Seiten des Buches: zur Linken das umrahmte Porträt des Grossherzogs von Hessen, nach einem ausgezeichneten Gemälde von Behrens in Lichtdruck reproducirt, und rechts von verschlungenen Linien eingefasst der klare typographische Titel. Hier sehen wir eine glückliche Lösung, wie man Porträttafeln, die gewöhnlich die einheitliche künstlerische Wirkung eines Buches zerreissen, zu dem Ganzen in Beziehung setzen kann. Die Bildtafeln sind am Ende des Buches zusammengestellt (Abb. S. 76 und 77).

Diederichs hat es sich wieder nicht nehmen lassen, uns zuerst die Behrens-Type in dem kleineren Grade als Werkschrift vor Augen zu führen. Die Broschüre von Fritz Wolff „Verantwortung und Kunstkritik" (Eugen Diederich 1901) ist mit feinem Geschmack von Poeschel & Trepte in der Schrift von Peter Behrens gedruckt worden.

Aus den besprochenen Werken und den abgebildeten Proben lässt sich ersehen, wie viel frisches Leben die neue Kunstbewegung in wenigen Jahren

in das deutsche Buchgewerbe gebracht hat. Die Technik war wohl im deutschen Buchdruck und in den graphischen Verfahren auf der Höhe gewesen, aber die Kunst hatte auf diesem Gebiete lange geschlummert. Wir wollen nun unsere Bücher wieder künstlerisch ausstatten in dem Sinne, dass Schrift, Druckeinrichtung und bildlicher Schmuck, auch das Druckpapier, der Vorsatz und der Einband übereinstimmen, so dass die Bücher einheitliche Kunstwerke werden wie in früheren Zeiten. Was in dieser Absicht und in dieser Einsicht geschaffen worden ist, bedeutet noch keinen Höhepunkt der deutschen Buchkunst, es sind nur Anfänge, Keime, die in die Breite und in die Höhe wachsen sollen. Neben manchem glücklich Gelungenen sehen wir eine ganze Reihe von Versuchen, die zu neuen Versuchen und zu neuen Lösungen künstlerischer Fragen anregen werden. Die schaffenden Künstler sind, wie wir gesehen haben, im Buchgewerbe fleissig und mit vollem Interesse an der Arbeit, an künstlerischen Druckschriften ist jetzt auch kein Mangel mehr, — an den Buchdruckern ist es nun, das vorhandene reiche Material richtig und mit Geschmack gebrauchen zu lernen, und — was für die gedeihliche Entwicklung der deutschen Buchkunst wohl noch wichtiger ist — die deutschen Verleger sollten den wenigen ihrer Fachgenossen, die muthig und unbeirrt vorangegangen sind in der wahrhaft künstlerischen Ausstattung ihrer Verlagswerke bald mehr und mehr nacheifern zum Nutzen der deutschen Kunst.

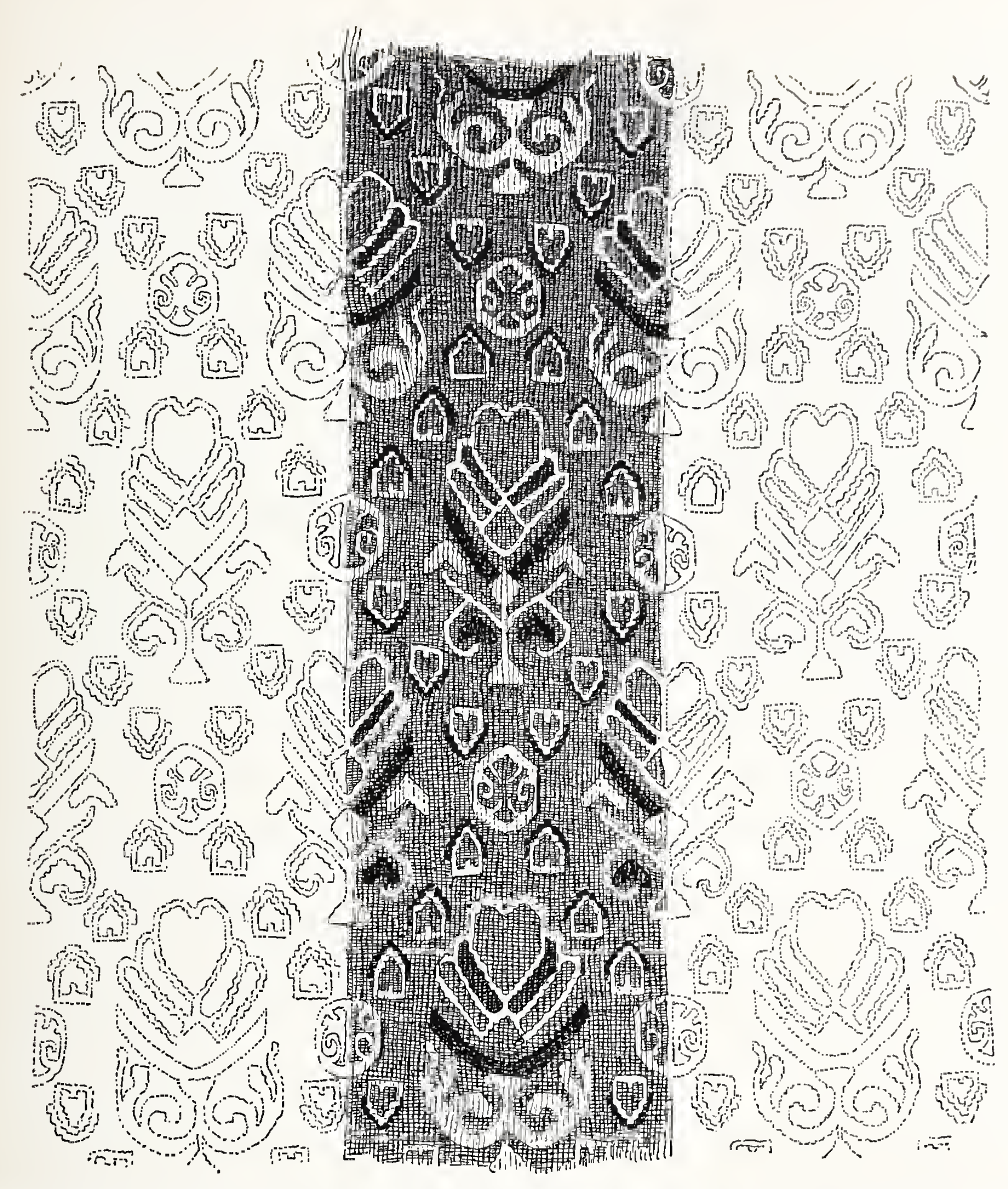
DIE SPÄTRÖMISCHE KUNSTINDUSTRIE NACH DEN FUNDEN IN ÖSTERREICH-UNGARN ❧ VON MORIZ DREGER-WIEN ❧



IE heute beliebte Art von Besprechungen, die uns das Lesen des Buches selbst ersparen soll, dürfte man eigentlich doch nur bei schlechten Büchern anwenden. Diese Art fällt hier somit weg. Dann kennt man noch eine andere Manier, die des souveränen Besserwissens; mit dieser könnte man sich hier aber noch lächerlicher machen, als es gewöhnlich geschieht. Ich halte es aber überhaupt nicht für möglich, kurzhin die Besprechung eines Riegl'schen Werkes zu geben, so nöthig es auch ist, auf sein Erscheinen hinzuweisen.*

Sein Werk ist so anregend, dass es kaum möglich ist, nach dem Lesen die angeregten Gedanken und die anregenden auseinanderzuhalten. Vielleicht

* Riegl, Alois. Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, im Zusammenhange mit der Gesammtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern dargestellt. Mit 23 Tafeln und 100 Abbildungen im Texte. Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1901. Fol.



Gewirkte Wollborde von einem Leinengewand des V. bis VI. Jahrhunderts n. Chr. Ägyptischer Grabfund im k. k. Österreichischen Museum zu Wien — Rechts und links von der Borde eine punktirte Fortsetzung ihres Musters im unendlichen Rapport

werden die folgenden Zeilen für manchen aber doch einen nützlichen Hinweis enthalten. Die Hauptsache ist ja immer, dass wir zur Beurtheilung eines Dinges den richtigen Standpunkt gewinnen. Riegls Werke sind immer so tief an Gehalt, dass man ihnen erst allmählich beikommen kann.

Man erinnert sich, wie umwälzend seine „Stilfragen“ vor ungefähr zehn Jahren wirkten, das heisst vielfach heute erst wirken; denn zunächst standen die Meisten verständnislos dem grossen Ereignisse gegenüber. So konnte es kommen, dass noch vor zwei Jahren eine geachtete deutsche Fachzeitung das Werk besprechen durfte, wie ein eben erst erschienenes oder neu

entdecktes. Noch heute ist es nicht völlig und allseits verstanden; aber es hat doch Wunder gewirkt.

Die materialistische Auffassung der Kunst, wie sie die Nachfolger Sempers, vielfach nicht im Sinne des Meisters, verbreiteten, ist heute ein überwundener Standpunkt — nicht nur in der wirklich fortschreitenden Wissenschaft, sondern auch in der Kunst selbst; denn hier hat, wie überall die Übertreibung des Principes den Wandel schon vorbereitet. Wir sehen heute eine neue grosse, idealistische Kunst, zunächst wie ein überwältigendes Traumbild, vor uns wieder aufsteigen. Die Riegl'schen Lehren werden dieser Bewegung eine dauernde Stütze verleihen.

Riegls Stilfragen sind eine Kampfschrift; es galt vor allem eine unrichtige oder wenigstens übertriebene Ansicht zu vernichten. Es wird aber auch sofort Neues an die Stelle des Alten gesetzt.

An die Stelle des Materialismus tritt die Lehre des allbeherrschenden Kunstwillens.

Wie gesagt, Riegls früheres grosses Werk war eine Kampfschrift; es wirkte daher einseitig, wie jedes Werk dieser Art, und es musste einseitig sein, wenn es Wirkung thun sollte. Und doch beruht diese Einseitigkeit nicht darin, dass es etwa über's Ziel geschossen oder Thatsachen unbeachtet gelassen hat, die seiner Ansicht widersprechen könnten; sondern einzig darin, dass es sich hauptsächlich auf Zeiten beschränkt hat, in denen thatsächlich die so lange verkannten Gesetze die fast ausschliesslich massgebenden waren. Es behandelt ja vor allem die Zeiten vor und nach der sogenannten classischen Antike, diese selbst weniger, und nur die Zeit bis ins Mittelalter. Diese Epochen waren ja auch die am längsten verkannten.

Es ist in der Kunstwissenschaft ähnlich ergangen, wie in der classischen Philologie, wo ja auch viele grundlegende Entdeckungen von Seite der romanischen Sprachwissenschaft her, so zu sagen nach rückwärts schauend, gemacht wurden. In ähnlicher Weise haben auch die sogenannten neueren Kunsthistoriker, bei ihren Forschungen immer weiter zurückdringend, Ausserordentliches für die Erkenntnis der antiken Kunst gethan, da diese doch eigentlich Schaffensgebiet der Archäologie ist. Es weiss ja jeder Fachmann, wie bahnbrechend hier Wickhoff gewirkt hat, der in seiner Behandlung der Wiener Genesis-Handschrift zuerst an das dunkle Grenzgebiet antiker und christlicher Kunst heranleuchtete.

Wenn die zünftige Archäologie auch sofort daran auszusetzen fand und heute natürlich manche Punkte sich verändert haben, so war mit diesem ersten Versuche doch Ungeheueres erreicht; man hatte einen neuen Standpunkt zur Betrachtung eines ganzen Zeitalters gewonnen und gerade einer Zeit, mit der eine neue Bildung beginnt, eine ältere auslebt, also einer Zeit weltgeschichtlichen Überganges, unserer somit überaus ähnlich. Es soll hier weder den classischen Philologen, noch den Archäologen zu nahe getreten werden; denn auch sie haben oft in nachbarliche Gebiete fördernd eingegriffen und vor allem der Erforschung späterer Zeiten einen festen



Relief von einer Säulenbasis auf dem Forum Romanum, aus dem Jahre 303 bis 304 n. Chr., Marmor

Grund geschaffen. Gerade das Ineinanderarbeiten der verschiedenen, aber verwandten Wissenszweige hat so Nützliches geschaffen.

Lässt uns schon Wickhoff durch die vollkommen neuen Aufschlüsse, die er über die trajanische Plastik und spätgriechische Malerei ertheilt, ganze Perioden, die uns bisher immer als „Verfall" galten, als Zeiten grossen, wichtigen und eigenthümlichen Kunstschaffens erscheinen, hat Wickhoff schon die Grenzen der anerkannten Kunst um Jahrhunderte uns näher gerückt, so geht Riegl in dem vorliegenden, späteren Werke folgerichtig noch weiter.

Er selbst sagt: „Wer wie der Verfasser dieses Bandes von der Überzeugung durchdrungen ist, dass es in der Entwicklung nicht allein keinen Rückschritt, sondern auch keinen" (nämlich absoluten) „Haltpunkt gibt und vielmehr alles beständig vorwärts fliesst, muss die Einsperrung einer Kunstperiode in feste Jahresgrenzen als die nackte Willkür empfinden."

Es ist das eine grosse und gewichtige Wahrheit, die hier zum ersten Male klar ausgesprochen und durch das ganze Buch hin begründet wird. Empfunden mag ja Mancher schon Ähnliches haben. So hat der Schreiber dieses einen verwandten, aber nicht gleichen Gedanken verfolgt, und es ist nicht Eitelkeit, wenn er hier darauf eingeht, sondern es soll nur zur Klärung der Sache beitragen. Es kann die erwähnte Einseitigkeit einer Streitschrift, die ja auch das neue Werk noch ist und sein musste, dadurch auch am leichtesten behoben werden.

Die Menschheit gelangt in all ihren Anschauungen am Schlusse zu einer Art Dualismus; wir erkennen am Ende jeder Gedankenreihe immer eine

Vorstellung und ihr Gegentheil, das allerdings nach höherer philosophischer Anschauung mit ihr auch gleichbedeutend sein kann; für uns sind sie zunächst im Widerstreit wie Gut und Böse.

So sind die zwei grossen Gegensätze in der Kunst die Zeiten mit vorherrschendem Verstande und die mit vorherrschendem Gefühls- und Phantasieleben.

Die Zeiten des Verstandes empfinden immer mehr körperlich-greifbar, die des Gefühles mehr flächenhaft-visionär. Die Zeiten des Verstandes arbeiten in stark contrastirenden Farben, die des Gefühles in einander naheliegenden. Die Zeiten des Verstandes lassen das Material gelten, die Zeiten des Gefühles verleugnen es; darum musste Riegl, da er hauptsächlich letztere Zeiten behandelte, zu seiner materialverachtenden Anschauung gelangen. Natürlich gab es aber nie eine Zeit, da eine Richtung in allen Schichten eines Volkes ganz allein herrschte; doch wird bald die eine, bald die andere Seite vorwiegen.

Die sogenannte classische Antike und die Jahrhunderte vom XV. an nach Christi Geburt sind Zeiten, in denen dem Verstande grosse Rechte eingeräumt werden; diese Zeiten gewähren der plastischen Empfindung den Vortritt, auch in den Werken der Malerei. Diese Zeiten, was wir insbesondere in der Renaissance, aber auch der Antike sehen, lieben weit voneinanderliegende Farben — man vergleiche etwa die an die Antike sich anlehnenden Loggien Raffaels mit ihren bunt auf trennenden weissen Grund verstreuten Farbenflecken — oder sie betonen die Form allein wie die Empirezeit. Die Zeiten der vorclassischen Antike (Aegypten, mykenische Kunst u. a.), die spätantike Kunst, heute noch der Orient, wählen mit Vorliebe einander naheliegende, in einander fast traumhaft überfliessende Farben, etwa grün und gelb, blau und grün, blau, grün, gelb, weiss. Und wo sie etwa roth, blau, gelb untereinander bringen, geschieht es in solcher Vertheilung, dass sie, was Semper schon erkannt hat, sich aufheben, zu weiss ausgleichen, und zwar schon auf kleine Entfernungen. Diese Zeiten lieben das Unklare, Geheimnisvolle, Traumhafte, wie gesagt.

Wir sehen auch, dass heute wieder solche Neigungen sich geltend machen. Uns gefallen heute die Tiffany'schen Gläser, die Teppiche von Christiansen, die Stoffe von Moser mit ihrem unaussprechlichen Farbenzauber, wo Farbe in Farbe sich schiebt und die Formen uns kaum zum Bewusstsein gelangen.

Diese Gegensätze hat der Schreiber dieses schon in seinem Spitzenwerke angedeutet und er wird sie noch klarer darstellen können, wenn er in der Behandlung der Textilsammlung des Museums weiter vorschreitet. Zwischen diesen Extremen bewegt sich die Kunstentwicklung der Menschheit.

Riegl zeigt uns aber, dass die Entwicklung der Kunst nicht nur eine Pendelbewegung, sondern auch eine ununterbrochen fortschreitende, man könnte sagen Wellenbewegung ist. Daher können zwischen verschiedenen Zeiten Aehnlichkeiten sein, aber eine unbedingte Wiederholung gibt es nicht.



Deckel eines Silberkästchens mit getriebenen Reliefs, San Nazaro zu Mailand

Betrachten wir die drei Hauptphasen der antiken Kunst, die Riegl zuerst klargelegt hat. Zunächst die taktisch-nahsichtige (haptische, handgreifliche, tastbare) Auffassung, für die besonders die Aegypter uns ein Beispiel sind. Es herrscht die grösste Strenge in der rein sinnlichen Auffassung der (vermeintlich objectiven) stofflichen Individualität der Dinge, aber alles in der Ebene; es ist, wie wenn wir einen Cylinder oder Halbcylinder, um all seinen Theilen in der Darstellung gerecht zu werden, uns abgerollt denken.

In der classischen Zeit der Griechen herrscht die taktisch- (haptisch-) optische, normalsichtige Auffassung. „An der Oberfläche der Dinge im Kunstwerke werden Tiefenveränderungen (Ausladungen) nicht allein nothgedrungen zugelassen, sondern bereitwillig zugestanden.“ Ja bei einzelnen Bildwerken sehen wir, zum Beispiel in der Muskelbildung, sogar eine Steigerung über die Natur hinaus. Aber doch erfährt der geschlossene Zusammenhang der Theilflächen niemals eine Unterbrechung; was das bedeutet, werden wir sofort noch deutlicher erkennen.

Man steht nicht wie in der ägyptischen Zeit so zu sagen dicht vor jedem Theile, den man darstellen will; man rollt den Cylinder oder Halbcylinder nicht dadurch ab, dass man mit dem Blick gegen ihn gerichtet ihn

umgeht, sondern man fasst ihn aus einer gewissen Entfernung auf und erkennt, dass einige Theile näher, andere ferner liegen.

Mit der Diadochenzeit als Vorstufe wäre dann die Kaiserzeit (meines Erachtens nicht allein die spätere) als die optisch-fernsichtige, dreidimensionale Kunstperiode zu bezeichnen.

/ Porträtkopf aus Bronze, Conservatorenpalast

Auch die freistehenden Figuren waren in früher Zeit immer nur für einen Blick berechnet, selbst noch die des Myron und Phidias; Figuren des Skopas und Praxiteles mochte man schon von einigen Standpunkten würdigen können; aber erst seit Lysipp gibt es Statuen, die volle Rundung haben und von allen Seiten gleich gesehen werden sollten. Aber es gab auch hier, wie wir sehen werden, eine Grenze für die antike Kunst. Noch klarer wird der Gang am Relief: das ägyptische Relief ist flach, man steht so zu sagen jedem Theile gleich nahe; das griechische Relief rundet sich immer mehr, aber es bleibt immer noch in der Ebene; erst die spätantike Zeit löst es davon. Um die Figuren werden Furchen gezogen, ja in Constantinischer Zeit werden die Figuren, wenn sie auch selbst nicht volle Rundung haben, an den Rändern unterarbeitet. Jetzt erst löst sich die Figur vom Grunde; die Figuren bekommen Raum zwischen sich. Aber doch ist die ganze antike Kunst nie darüber hinausgekommen, mehr als das einzelne Ding im Raum zu isoliren. Daher können noch in später Zeit die Figuren in — unseren Begriffen nach — ganz falscher Grösse neben oder hinter einander erscheinen. Darum gibt es perspectivische Verkürzungen bei einzelnen dargestellten Gebäuden und anderen Gegenständen, aber nie eine einheitliche Bildperspective. Dazu ist Europa erst seit dem XV. Jahrhunderte gelangt und auch Europa allein.

Daher kommt es aber auch, dass „die spätrömische Kunst dem modernen Empfinden vielleicht ferner liegt als irgend eine andere Kunst". Darum erscheint sie heute auch so oft als Verfall, ja als Unkunst. Heute ist uns eben der Raum das Erste in der Vorstellung und in diesen Raum versetzen wir die Dinge. Der antiken Kunst fehlt die Vorstellung des Raumes als Vorbedingung immer, und dieses Fehlen stört uns heute dort am meisten, wo der Einzelngegenstand sich bereits am freiesten von der Fläche gelöst hat. Aber dass hier trotzdem ein ununterbrochener Fortschritt vorliegt, darf nicht geleugnet werden. Es handelte sich dem spätantiken Beschauer vor allem um das Loslösen des Einzelngegenstandes vom Raume; schon



Probus Diptychon, Elfenbein, Aosta

darin fand er auch etwas, das keine frühere Zeit ihm geboten hatte. In ruhiger Weiterentwicklung wäre man vielleicht schon zu den Idealen der Renaissance-Kunst vorgedrungen; aber wie alles, was sich einem Ziele nähert, schon die Gründe zur Umkehr in sich trägt, so war es auch hier wieder der Fall.

Die Figuren des Reliefs hatten sich vom Hintergrunde gelöst, aber sie standen nicht in einem bestimmten Raume, sondern so zu sagen in dem Idealraume an sich; es war daher auch ganz folgerichtig, dass dieser Idealraum allmählich eine Idealfarbe (die goldige) annahm. Dadurch kamen die dargestellten Figuren und Gegenstände aber wieder in Gefahr, zu blossen Visionen zu werden, zu Gestalten, die wie im Traume, wo wir auch keine

klare Raumvorstellung haben, hinhuschen oder dämonisch verharren und so, wieder zu einem Schemen oder allgemeinen Erinnerungsbilde geworden, aus der unendlichen Tiefe des ewigen Raumes heraustreten. Dieser Raum blieb nun allerdings für immer, er war ein sicher erworbener Besitz, mit dem nun weiter gewuchert wurde, bis er in der Renaissance, aber insbesondere seit den Holländern und im XIX. Jahrhunderte zur Hauptvorstellung wurde. Deshalb durften wir auch von einem ununterbrochenen Fortschritte reden, allerdings von einem Fortschreiten in der Wellenlinie, und die Welle näherte sich jetzt in der späten Antike wieder der anderen Seite, der Seite der vorherrschenden Gefühls- und Phantasiekunst.

Noch an einem anderen Beispiele möge aber gezeigt werden, wie die spätantike Kunst demselben Ziele entgegeneilte, wie die neuere, freilich ohne ihm so nahe zu kommen, wie diese; wir meinen das Bildnis, besonders die Darstellung des Auges.

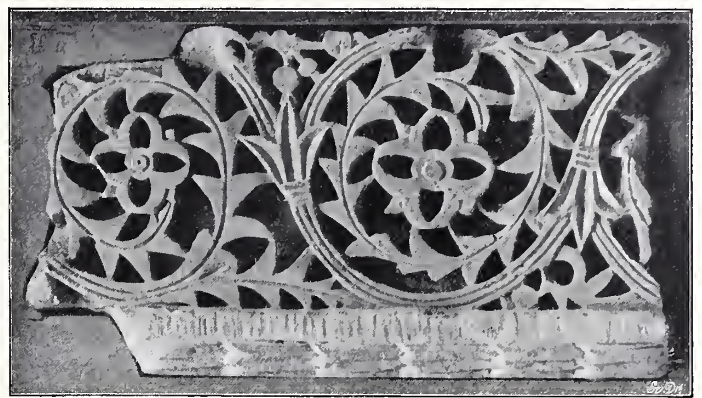
Für die früh-griechischen Bildwerke nehmen wir zumeist ein gemaltes Auge an; wir wissen nicht, wie es war. Erhalten ist uns die farbige Zeichnung des Auges an ägyptischen Bildwerken. Da sieht die Figur aus sich heraus ohne jede Beziehung zum Betrachter; sie blickt, sie hat einen Blick an sich. Am Schlusse der Antike sehen wir grosse, mächtig aufgerissene Augen, einen Spiegel der Seele; aber nicht eine besondere, individuelle Regung ist dargestellt, sondern ein übermächtiges Geistesleben an sich, wie ja überhaupt der Geist, das Gemüth, die Stimmung über die körperliche Erscheinung den Sieg davongetragen haben. Zwischen diesen beiden Extremen, so zu sagen dem allgemein körperlichen und dem allgemein geistigen Blicke, hat das Auge viel ausdrücken können und gewiss auch manches in der antiken Kunst ausgedrückt. Uns fesselt hier wieder besonders die vollständige Verkehrung des Verhältnisses zu Beginn und zu Ende der Antike und wir sehen, dass hier die Entwicklung gleichlaufend ist der sonstigen künstlerischen; auch sonst ging es vom körperlich greifbaren zum weitsichtig erfassten — aber wenn die antike Kunst der Figur, die endlich in den Raum gelangt ist, auch einen anderen Blick gibt, als der in der Fläche haftenden, erst die moderne Kunst, die den Raum als Hauptsache erfasst, stellt damit die Gestalt im Kunstwerke und den Beschauer in ein und dasselbe Mittel und kann darum erst beide wirklich in Beziehung zu einander setzen.

Die antike Kunst bringt doch immer Vorgänge, die sich nur vor uns ereignen, die wir daher objectiv betrachten; subjectiv ist erst die neuere Kunst.

Wir sprachen davon, dass die im Grunde nun frei stehenden Gestalten der späten Antike in Gefahr kamen, vor diesem Grunde wieder flächenhaft zu werden, und sie kamen nicht nur in diese Gefahr, sie erlagen ihr auch. Von der späten Antike bis zur Renaissance sind alle Darstellungen wieder flach geworden, allerdings mit dem Unterschiede, dass sie nun so zu sagen als Flächen-Visionen im Raume schweben; auf die Rundsculptur verzichtete man fast völlig. Wir sehen also auch hier das eine oben angegebene

Kennzeichen der einen Kunstseite; bezüglich der Materialunterdrückung und Tonstimmung brauchen wir nur auf die Abbildungen zu verweisen.

Und dass dieser grosse Wechsel in der Kunst eintrat, dass die vorwärtsstrebende Kunst wieder von der anderen Seite angezogen wurde, hat in der Änderung der ganzen Culturverhältnisse seine Ursache.



Ornamentaler Fries, im Kalkstein durchbrochen. Museum in Gize

Man kann sagen, es muss ein Krach des Verstandes vorangegangen sein. Der grossen Masse der Menschen wird die Wissenschaft, die ja auch in griechisch - römischer Zeit schon hoch entwickelt war, nie volle Befriedigung bieten.

Und auch für hohe Geister birgt das Wissen leicht die Gefahr, zu einem gewissen Indifferentismus und Anarchismus zu führen; man glaubt zuletzt zu erkennen, dass eigentlich jede Meinung berechtigt sei. Dann kann die Thätigkeit des Verstandes nicht mehr befriedigen; das Gemüth und die Einbildungskraft übernehmen die Führung. Dann vereinigen sich auch wieder alle Stände zu einer gemeinsamen Lebensauffassung.

Dieser Vorgang trat in der späten Antike ein; das war der Sieg der Religion über die Philosophie.

Damals vereinigten sich aber nicht nur die verschiedenen Stände der einen Culturwelt, damals konnten zwei, bis dahin geschiedene Gesittungen in einander überfliessen, die griechisch-römische und die barbarisch-germanische.

Es ist einer der bemerkenswertesten Vorgänge der Weltgeschichte, mit wie geringem Widerstreben, ja theilweise sogar mit Wollust die griechisch-römische Welt die Herrschaft des Barbarenthumes über sich ergehen liess. Die Untersuchung dieses Vorganges, der mit dem Angedeuteten im engsten Zusammenhange steht, würde hier zu weit führen, aber auf das Eine muss hier hingewiesen werden, wieso die späte Kunst auf die Barbaren übergehen konnte. Es ist doch merkwürdig, dass die frühe griechische Kunst bei ihnen offenbar keine Nachahmung gefunden hat. Jetzt war eben erst die Kunst für den Barbaren reif und der Barbare reif für diese Kunst. Auf diesem Standpunkte der Gefühls- und Phantasiekunst, auf den das Mittelmeervolk nach langem Wege wiedergelangt war, stand der Barbare noch immer, und daher konnten sich jetzt beide verstehen.

Man kann neugierig sein, wie sich Riegl in der Fortsetzung des Werkes zu dieser Frage stellen wird. Auch wäre zu untersuchen, was der Barbare, insbesondere der Germane bis zu diesem Zeitpunkte an Kunst besass.

Wahrscheinlich nichts oder fast nichts, denn der Germane, der auch mit seinen religiösen Vorstellungen ins Allgemeine, Unsinnliche strebte, hatte gerade das nicht, was dem formbildenden Süden eigen war. Es ist das noch heute des Nordländers Stärke und Schwäche zugleich: ihm ist immer der Gehalt, das Seelische die Hauptsache, nimmt aber nur selten greifbare Gestalt an. Beim Südländer verdichtet sich alles rasch zur greifbaren Masse; die Form bleibt dann aber auch leicht eine Macht, wenn der Inhalt schon lange entschwunden oder verändert ist. Der Germane hat wahrscheinlich keine Kunstformen mitgebracht, ausser ganz geringfügigen, und diese werden wohl jenen verwandt gewesen sein, zu denen die griechisch-römische Kunst erst wiedergelangt war.

Jedenfalls lässt sich alles, was in altgermanischen Gräbern gefunden wurde oder heute, besonders in Skandinavien volksthümlich noch fortlebt, aus der spätantiken Kunst allein schon erklären.

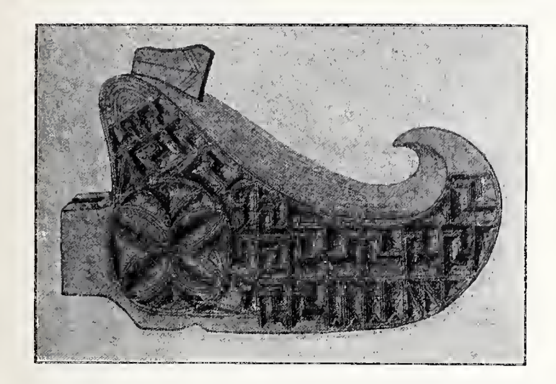
Man sieht, es sind weitgehende Gedanken, die das Riegl'sche Werk enthält und zu denen es anregt. Man wird sich eigentlich wundern, dass dieses Werk „Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn“ heisst. Und doch besteht das Grosse eben gerade darin, dass hier, in solchem Umfange und für eine so grosse und verkannte Periode sicher zum erstenmale, kunstgewerbliche Gegenstände aus dem grossen Zusammenhange heraus erklärt werden.

Bis jetzt hat man ja die Fibeln, Schnallen und andere Erzeugnisse der Zeit eigentlich nur wie irgend eine Species des Naturreiches beschrieben; man hat ihre Typen und allenfalls ihre coloristische Wirkung zergliedert; dass sich aber in dem flimmernden, schwankenden, unbestimmten Wesen der Keilschnittarbeiten, in der wässerigen, verschwommenen Modellirung des Glases, in dem „Colorismus in der Ebene“ all dieser Arbeiten dieselben grossen Gesetze aussprechen wie in der übrigen Kunst, und dass sie nur aus diesen heraus gewürdigt werden können, diese Erkenntnis verdankt man erst Riegl.

Es war kühn, verblüffend, aber unbedingt richtig, dass Riegl Architektur, Plastik und Malerei mit dem Kunstgewerbe zugleich behandelte. Die Kenntnis von Einzelnheiten gilt heute nicht mehr, wie vor 15, 20 Jahren als Ziel des Erkennens; wir hassen heute die Phrase, aber wir suchen nach grossen Gesetzen. Dem Kunstforscher ist das Kunstwerk, der Künstler selbst wie ein Naturproduct, wie ein Lebewesen dem Naturforscher. Es wäre lächerlich, von der Kunstforschung eine unmittelbare Befruchtung der Kunst selbst zu erwarten; aber sie befruchtet, wie die Astronomie oder Psychologie, unser Geistesleben im allgemeinen und macht es frei, weil sie uns grosse Wahrheiten und erhebende Gedanken bietet; das Erkennen ist selbst eine Schönheit.

Augustinus, dessen Kunstanschauungen — für die späte Antike so bezeichnend — uns Riegl auch mit Feinheit vermittelt, nennt das Hässliche die Intervalle des Schönen.

Ist das nicht ein erlösendes Wort? Aber wer wird es verstehen, der nicht in den Geist jener Kunst eingedrungen ist? Sind wir es aber, so werden wir auch den Geist unserer Kunst leichter erfassen.





Zwei Vogelköpfe aus Holz mit kerbgeschnitzten Verzierungen (sogenannte Todtenschuhe) aus den Gräbern von Oberflacht. Stuttgart

Der Weg dazu ist uns von Riegl eröffnet. Und wenn ich auch überzeugt bin, dass es wie bei seinem früheren Werke und allen grossen Umwälzungen noch Jahre brauchen wird, bis das Neue ganz erfasst ist, auf die Dauer wird sich seinen Ergebnissen niemand verschliessen dürfen.

Das Kunstgewerbe hat heute eine Wissenschaft, eine Wissenschaft, die jeder anderen an Tiefe der Gedanken gleicht.

Die Behandlung des spät-antiken Kunstgewerbes auf Grund der österreichisch-ungarischen Funde wurde seinerzeit vom Grafen Latour, noch in seiner Eigenschaft als Sectionschef angeregt; die Herausgabe ward dem unter Hofrath Otto Benndorfs Leitung stehenden k. k. österreichischen archäologischen Institute anvertraut. In besonderem Grade sind wir aber auch dem k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht zu Dank verpflichtet, dass es sowohl dem Herausgeber als dem Verfasser die Möglichkeit gab, ihre Absichten so durchzuführen, wie es hier geschehen ist: geistig von unendlichem Reichthume, und in der Erscheinung, besonders in den von der Hof- und Staatsdruckerei hergestellten Abbildungen, von mustergiltigem Werte. Es ist ein Ruhm Österreichs, seiner Wissenschaft und seiner graphischen Künste.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

ÖSTERREICHISCHE KUNSTPFLEGE. Mancherlei Symptome zeigen deutlich, wie das Kunstinteresse immer mehr in das tägliche Leben des Publicums dringt. So ist vor kurzem erst das Unternehmen der „Wiener Kunstwanderungen" ins Leben getreten. Durch ein Comité, in dem wir Namen wie Baron Bourgoing, Gräfin Aglaë Kinsky, Fürstin von Montenuovo, Markgraf Pallavicini, Philipp v. Schoeller und anderen begegnen,

werden die Kunstfreunde in die Lage versetzt, nach festgestelltem Tageskalender die theils unzugänglichen, theils nicht ohneweiters besuchbaren Palais, Privatsammlungen und Künstlerateliers der Residenz der Reihe nach zu besichtigen. Das Erträgnis ist wohlthätigen Zwecken gewidmet. Damit öffnet sich plötzlich die grosse Kunstkammer des Wiener Privatlebens und selbst der Kunstkenner findet reichliche Nachträge zu seinen Kunsterfahrungen einzuheimsen. Wie reichlich diese fliessen, ist gerade jetzt auch schwarz auf weiss zu erkennen, wenn man das neue „Handbuch für Kunstpflege in Österreich" aufschlägt, das, soeben von Wilhelm Freiherrn von Weckbecker mustergiltig redigirt, vom k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht herausgegeben wurde. (Wien, k. k. Schulbücherverlag 1902.) Im Jahre 1901 erschien dieses Buch zum erstenmale, als mässiger Octavband von 333 Seiten, die jetzige dritte Auflage ist ein ansehnlicher Grossoctavband von 818 Seiten. Das allein charakterisirt schon den grossen Aufschwung, den die staatliche und private Kunstpflege in Österreich während des letzten Jahrzehntes genommen hat. Auf allen Gebieten sehen wir die Aufwendungen und Ergebnisse wachsen. Wenn das Staatsbudget der Akademie der bildenden Künste 1891 mit 116.450 fl. angegeben war, sind jetzt 317.200 Kronen eingestellt. Die Staatsstipendien an der Kunstgewerbeschule sind von 4900 fl. auf 32.900 Kronen gestiegen. Neue Behörden, wie der hochwichtige Kunstrath, treten auf den Plan; neue Institute, wie das k. k. archäologische Institut, sind in voller Wirksamkeit. Die Kunstkäufe der Regierung finden in grösserem Masstabe statt und ermöglichen, namentlich auch dank der neu angeregten Opferwilligkeit von Privaten, die Erwerbung früher unerschwinglicher und doch dermalen unentbehrlicher Kunstwerke, wie die Bilder von Makart („Ariadne", „Fünf Sinne", Ölzeltscher Plafond), Klinger („Urtheil des Paris", „Christus im Olymp"), Segantini, Böcklin („Meeresidylle"). Der gewerbliche Fachunterricht hat nicht minder zugenommen, von 85 Fachschulen auf 103, die nationale Verdoppelung mancher Kunstanstalten (Prag, Brünn), die Pflege kunstgewerblicher Specialitäten (Krainische Kunstwebeanstalt 1898), neue Museen (Czernowitz 1893), Specialmuseen (Matejko-Museum in Krakau), die Secessionen in verschiedenen Städten („Manes" in Prag, „Sztuka" in Krakau), auch neue Meisterschulen (A. v. Schrötter in Graz) — all das hat das Gesammtbild ganz bedeutend bereichert. Und neben diesem mannigfaltigen Stoffe behandelt das Buch noch die Privatsammlungen in Österreich. Für Wien sind deren 200, für das sonstige Niederösterreich 46 specificirt. Und im allgemeinen sind sie möglichst in historisch-beschreibender Weise behandelt, so dass das Buch einen gewissen Katalogwert erhält. So sind den Kunstschätzen der Hofbibliothek statt einer einzigen Seite deren 14 zugewandt, wobei die durch die vorjährige Ausstellung in den Vordergrund gerückten Miniaturen eigens berücksichtigt sind. Auch die wertvolle Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand, die durch den Este'schen Kunstbesitz so wichtig geworden, tritt hier in den Gesichtskreis des Publicums. Die Umschau erstreckt sich bis auf die speciellsten Sammelgebiete, wir nennen die Petermandl'sche Messersammlung in Stein, die jetzt dem Staate gehört und unter der Verwaltung des Ministeriums von 2800 auf 4047 Stück gestiegen ist, dann etwa die Stöckesammlung des Opernsängers Winkelmann. Mit besonderer Sorgfalt sind die vier Register des Buches redigirt, worunter auch zwei für die Fächer und die Künstlernamen, durch die der Forscher mühelos ermitteln kann, wo überall die Werke einzelner Meister verstreut sind. Nach alledem wird das Buch jedem Kunstinteressenten willkommen sein und für längere Zeit einem täglich gefühlten Bedürfnis abgeholfen haben.

SECESSION. Die dreizehnte Ausstellung der Secession ist, mit fast 200 Nummern, ansehnlich ausgefallen. Ihr Typus ist Wien-München. An der Spitze freilich erblickt man einen vollkräftigen Böcklin, jene grosse „Meeresidylle" von 1887, aus dem Besitze des Commerzienrathes Ernst Seeger in Berlin, die das Unterrichtsministerium um den Preis von 80.000 Mark erworben. Das Bild ist in Wien willkommen, denn ohne Böcklin kann eine moderne Galerie sich nicht sehen lassen. Der Künstler selbst nannte die Scene

„Meermenschen mit Seehund“. Auf einer Klippe im weiten Meere ruht die Mutter, den Säugling mit einem derben Griff ins Weiche festhaltend. Hinter ihr strebt ein mehrjähriges Töchterchen die Klippe hinan, dem Vater zu, der eben herantritt und einen im Genick gepackten Seehund bei sich hat. Dieses Gegeneinanderstreben der Massen und Farben, ihr vollkommen componirtes Gleichgewicht ist, wie Böcklin selbst sagt, das Kennzeichen und die Idee des echten Kunstwerkes. Mit der Naturwahrheit nimmt es der Meister nicht buchstäblich genau; so erzählt er selbst (siehe Floerkes Buch), dass ihm als Vorbild für den Seehund . . . sein Schulranzen aus der Knabenzeit vorgeschwebt habe. In das Wasser aber, dessen Schaumgebilde hier wieder einmal mit Böcklin'scher Mannigfaltigkeit gegeben sind, pflege er „so Spielereien“, wie sie ihm durch den Kopf gingen, hineinzumalen. Und bei alledem, und bei den argen Verzeichnungen (namentlich am grösseren Kinde) ist das Werk voll Natur. Seine Naturwahrheit ist eben die Wahrheit der Böcklin-Natur. Eine strotzende Lebensfülle zeichnet die Körper wie die Landschaft aus. Der familienhafte Vorgang nimmt der Stimmung nichts von ihrem grossen ozeanischen Wesen. Allmutter See und ihre vergnügten Kinder, deren Spiele das Weltgetriebe in Gang halten helfen. Und dabei der echt deutsche Humor, dass diese Elementarwesen zugleich Elementarphilister sind. Das Bild ist etwas nachgedunkelt, was ihm aber eher noch einen neuen Reiz verleiht. — Die einheimische Malerei hat fleissige Monate hinter sich und bringt manches Gute. Klimt hat eine Reihe duftiger Landschaften, in denen meist der Sonnenschein auf der Wiese oder der Himmel im Wasser das eigentliche Motiv bilden. Dazu ein unvollendetes Damenbildnis in hauchartigen Grautönen, namentlich des reichgefalbelten Kleides, und ein Panneau: „Goldfische“, wo alles unter Wasser schwebt und flimmert. Moll ergeht sich an spiegelnden Wassern und einmal sogar in hochstämmigem Nadelwald. Die grüne Baumschlagstudie Myrbachs ist vortrefflich. Tichy, Sigmund, Nowak, Jettmar und andere haben interessante Naturstudien. Immer aber bleibt Rudolf Alt voran, der noch vorigen Sommer in Goisern eine grosse Hügel- und Laublandschaft vollendet hat, sogar mit einer vollen Sonnenscheibe zwischen dem Geäst, das sich im Lichtgeriesel verklärt. Dieser moderne Zug ist bei dem Neunzigjährigen besonders merkwürdig. Dazu kommt übrigens eine seiner besten römischen Veduten, das „Pantheon“ von 1873, wo grosse Schattenmassen zu prächtiger Wirkung gebracht sind. Im Genre fällt besonders eine Reihe Marktscenen von Andri auf, wo die Farben und Formen des Alltags wie Curiositäten wirken, die sie ja eigentlich auch sind. Eine Reihe Märchenbilder (Aquarell) von Liebenwein zeigen viel Fortschritt. Eine Anzahl japanischer Scenen von Orlik weist reizende Farbenholzschnitte auf, deren Schliche er kürzlich in Japan erlernt hat. Aus München ist vor allem der jüngste Künstlerbund „Scholle“ zu nennen. Diese jungen Leute sind voll Talent und Muth zum Experiment. Man kennt sie übrigens meistens aus der „Jugend“. Da ist Adolf Münzers „Gartenfest“, ein grosses Dämmerungsbild voll schwimmender Farben in breiter, weicher Behandlung, an Zuloaga und (natürlich) Velazquez anklingend. Sein zweites Bild „Ammen“ geht dagegen mehr in der Art Rolls, wenn er viel Publicum darzustellen hat. Fritz Erler bringt das grosse Triptychon: „Die Pest“, eine jugendliche Kraftprobe mehr ins Blaue hinein, obgleich die Scenen auf Gelb und Roth gestellt sind. Desselben Künstlers „Dame am Clavier“ ist ein bizarres Weiss-und-Schwarz mit fünferlei Weiss, das übrigens auch noch durch das Schwarz des Claviers schlägt. Mit Verve und Eigenart auf Holz hingefegt, wie der Wurf gerade sitzt. Ein grosses Herbstbild von R. Max Eichler ist ein wahres Panorama von wohligen Herbstfarben, in einer Hügel- und Waldgegend, die sich, näher besehen, als ein grosser, über die Landschaft hingelagerter Pan in einem mit rothen Äpfeln gemusterten Schlafrock darstellt. Der Ulk ist annehmbar, da es ihm nicht an malerischen Eigenschaften fehlt. Ausserhalb der Gruppe stehen Karl Freiherr v. Otterstedt, dessen „weisser Ahorn“ eine originelle Naturstilisirung zeigt, und Victor Frisch mit einem weiblichen Halbact, der mit grosser Flimmerkraft aus Grünlich und Röthlich zusammengebürstet ist. Hiezu wären etwa noch zwei Porträts von Spira (Breslau) zu nennen (das eine ist Richard Muther), die einem schwärzlichen Ton

etwas Malerisches abgewinnen. Eine eigene Nische enthält neuere Arbeiten von Franz Stuck, die aber nichts Neues bieten. Eine Variante seiner „Furien“, die aber an Kraft eingebüsst hat, mehrere Köpfe, denen man die Nähe Lenbachs ansieht, und eine Beethoven-Maske, diesmal in Gips. Unter den plastischen Werken steht die marmorne Nietzsche-Büste von Max Kruse (Berlin) voran. Unheimlich wie die Möglichkeit, etwas wie ein Todtenkopf mit gewaltigem Schnurrbart und drohenden Augenbrauen; jedenfalls ein packendes Werk. Edmund Hellmer hat einen von vier bronzenen Figuren („Elementen“) getragenen Globus ausgestellt, der als Geschenk zu Nikolaus Dumbas siebzigstem Geburtstag bestimmt war und nun der Bestellerin, seiner Witwe gehört. Der Künstler hat noch in keinem Werke diesen freien, malerischen Schwung der Modellirung erreicht. Ein hübscher Einfall von Luksch ist zu erwähnen: Porträtstatuetten in farbig glasirtem Thon, wobei die Toilettenfarben pikant zur Geltung kommen. Eine junge Wienerin, Ilse B. Conrat erscheint zum ersten Mal mit einer stolzen Frauenbüste von etwas erzwungenem Stil, und der grossen gebückten Vollfigur einer Badenden, die sie sofort als Schülerin Van der Stappens verräth, aber gewiss von Talent zeugt. Auch das Kunstgewerbe ist reichlich vertreten. Josef Hoffmann hat silbernes Tafelgeräth entworfen, das manches gelungene Motiv zu logischerer Bildung unseres Esszeugs beibringt. Den zu blechmässigen Habitus wird er wohl wieder aufgeben. Interessant ist ferner ein Wandbehang von Edmund und Rosalie Rothansl, in der echten, alten Gobelintechnik auf dem Handwebestuhl gewebt, wie sie durch Frau Leopoldine Guttmann, Leiterin der Gobelin-Restaurirschule, wieder eingeführt worden. Überhaupt ist die Jugend der Kunstgewerbeschule, die weibliche voran, mannigfach mit hübschen Kleinigkeiten vertreten. Schliesslich hat man diesmal auch die Amateurphotographie zugelassen, soweit sie künstlerische Züge aufweist, und man sieht ausgezeichnete Gummidrucke von Henneberg, Dr. Spitzer und anderen in Wien schon wohlbekannten Namen.

HAGENBUND. Diese frische, fröhliche Künstlergruppe ist nun auch in ihrem eigenen Heim untergebracht. Hinter dem Parkring, in der Zedlitzgasse, befindet sich eine Detail-Markthalle, und das eine Ende dieser eisernen Prosa hat der Hagenbund in einen hübschen poetischen, in Putz durchgeführten Pavillon verwandelt. Natürlich ist Josef Urban der Architekt. Seine rege Gabe der Erfindung und Umerfindung bethätigt sich wieder einmal. Die Façade mit ihren vier überragenden Wandpfeilern, den originellen Ornamentmustern für Fläche und Streifen, und der eleganten, in Holz und Messing gleich blanken Thüre macht sich recht gut. Über der Thüre aber hat Wilhelm Hejda eines seiner originellen farbigen Flachreliefs angebracht, das in kühnem Grün und Gelb, mit etwas Gold und etlichen grossen farbigen Glasedelsteinen gehöht, eine ausgiebige Plakatwirkung hervorbringt. Das Relief stellt Pallas Athene vor, in einer Hand die Symbole ihrer Macht, darunter ein Scepter mit einer ganz famosen goldenen, gross geflügelten Nike, den anderen Arm hegend um drei weibliche Gestalten, die schönen Künste, geschlungen. Volk drängt sich herzu, neugierig oder theilnahmsvoll, und zwar Gestalten aus dem wirklichen Leben; sogar ein Slovake, der den Hut zieht, und der bebrillte Professor, und der behäbige geistliche Herr, und der junge Cavalier mit Monocle, und elegante Damen u. s. f. Es ist eine lange Procession, die sich von hinten perspectivisch daherschlängelt, so dass man schliesslich nur noch die vielen Füsse der Menge einen Bandstreifen um den oberen Rand der Scene bilden sieht. All das Figurenwerk ist grün, die Luft goldiges Orange, beides dunkler und heller getönt. Die Mischung des Materials, das schon in der Masse gefärbt und dann wohl ein dutzendmal polirt wird, überhaupt das ganze Verfahren ist Hejdas Erfindung. Auch die Innenräume muthen an. Der hübsche quadratische Vorraum zeigt unter anderem eichene „Parketten“ als Theil der Wandbekleidung, mit grossen messingenen Reissnägeln als Zier und Halt. Sehr hübsch sind die Gurschner'schen Meerweibchen als Thürgriffe. Die Ausstellungsräume sind sehr zweckmässig und fest genug gebaut, um zwei Jahre lang zu halten. Die Verzierung klingt altwienerisch an. Die erste Ausstellung im neuen Hause ist 120

Nummern stark und hat förmlich eingeschlagen. Das Hauptbild: „Die vier Eismänner", von unserem in Dresden lebenden Landsmanne Carl Mediz, ist vom Unterrichtsministerium erworben, was dem allgemeinen Gefühl entspricht. Es ist ein ungewöhnliches Bild. Die vier lebensgrossen knorrigen Gestalten der Eismänner, wie sie sich von einer bleichen, kühlen Eiswelt abheben, sind mit einer durchdringenden Sachlichkeit studirt und wiedergegeben, die sich auf jede Masche ihrer Wadenstrümpfe, jedes Härchen auf ihrer Haut, jedes Moosfädchen an ihren frisch abgeschnittenen Wanderstäben und jedes Alpenblümchen im Blumenteppich zu ihren Füssen erstreckt. Die ersten Präraffaeliten, die Holman Hunt und Ford Madox Brown, haben mit dieser geduldigen Liebe die Natur durchdetaillirt, um der grossen Cinquecento-Schablone zu entrinnen. Dabei wirkt Mediz' Bild durchaus gross und kräftig. Unter den Hagenleuten selbst empfehlen sich zunächst die Landschafter, von denen Wilt, Ameseder, Kasparides, Suppantschitsch, Konopa, und jetzt auch Hans Ranzoni, stark vorwärtsgekommen sind. Das Publicum hat in dieser Sphäre auch wacker gekauft. Unter den Nachstrebenden verdient der junge sehr begabte Radler und, in einiger Distanz, Baron Richard Drasche Erwähnung. Goltz verbindet die Landschaft mit einer grossen weiblichen Figur von symbolischer Aufgabe, wobei er nicht recht selbstständig wird. Thiele hat in seinem grossen Bilde: „Helden" (ein Leichenhaufen im Abendschein) viel gute Anatomie beisammen, aber ohne Lösung des Beleuchtungsproblems und vor allem ohne die Stuck'sche Faust, die zu solcher Arbeit gehört. Germela findet mit einem pikanten Damenporträt in schwarz-weissem Eislaufcostüm, das aus der Sargentgruppe stammen könnte, viel Anklang; auch seine Lunois-artigen, heftig colorirten spanischen Tänzerinnen, besonders die in Grün, fesseln das Auge. Walter Hampels grossgliederige „Eva" ist eine Verflauung der Stuck'schen aus der „Vertreibung", die er aber wenigstens von ihrer Hüftgelenksverrenkung geheilt hat. Unter den Porträts fallen besonders die von Ludwig Ferdinand Graf auf, der die kühle Eleganz der Biedermaierzeit ein kleinwenig modern zu würzen versucht. Viel gesundes Farbenleben, aus Zügels Schule, haben die Pferde und Jagdscenen Hegenbarths (München) und Hayeks (Dachau). Unter den Plastikern sehen wir Gurschner, diesmal auch im Grossen, mit einer Marmorgruppe: „Liebe und Neid", wo eine Art Molchmensch drastisch wirkt, während das nackte Liebespaar mehr an die etwas schematisch gehaltenen weissen Biskuitgruppen der Wiener Porzellanfabrik erinnert. Widters nackte Marmorfigur ist tüchtig, aber Klingers Amphitrite nachempfunden. Zita, Heu und Plattner seien gleichfalls erwähnt.

KLEINE NACHRICHTEN

BERLINER DECORATIVE CHRONIK. Der bunte Wechsel der Ausstellungen in den Berliner Salons lässt kaum die ruhige Sammlung aufkommen. Ein leidenschaftliches Fieber herrscht, immer etwas Neues zu zeigen, und was heute als Interessetrumpf ausgespielt wurde, gilt morgen schon als abgethan. Wer nicht aus Modelaune, sondern aus ernsterer Neigung und mit geschulterer Betrachtung den Lauf unserer kunstgewerblichen Entwicklung verfolgt, der wird vor dem chaotischen Wirrwarr der Begriffe in den Köpfen der Producirenden und der Consumenten jetzt etwas besorgt werden. Auch stumpft sich die Aufnahmsfähigkeit durch die Überproduction ab, die nicht der Ideenüberfülle entspringt, sondern eher als überhitzte Zwangsarbeit erscheint, ähnlich der Gewaltsdramatik, die in jedem Jahre mit einem neuen Stücke auf dem Markte erscheinen muss.

All die decorativen Eintagsfliegen zu verzeichnen, die auftauchen und verschwinden, ist wohl nicht mehr möglich. Und ein viel richtigeres Bild vom Stand der Dinge, als prompt actuelle Notizen über jede Ausstellung, geben die Übersichten nach längeren Intervallen, deren Stoff durch die Zeit und das Gedächtnis eine organische Durchsiebung und Scheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen erfahren hat.

Die ernsthaftesten, instructivsten und ruhigsten Ausstellungen geniessen wir immer im Kunstgewerbemuseum. In dem stillen Lichthofe, der weniger von den mondänen Professionals der Salons, als von den wirklichen Kennern und Liebhabern aufgesucht wird, ist schon oft im Wandelpanorama in- und ausländisches decoratives Schaffen alter und neuer Zeit vorbeigezogen. Neulich erschien dort schwedische Kunst zu Gast. Die Gesellschaft der „Handarbetets-Vänner“, der „Freunde der Handarbeit“, hatte Proben ihrer textilen Bemühungen ausgestellt.

Man bekam wieder einmal einen Begriff von dem regen künstlerischen Geist im Norden und von der energischen thatkräftigen Organisation, mit der dort alle künstlerischen Bestrebungen in Zweckmässigkeitsform gebracht werden. In Norwegen ist es die rührige „Husflisvorening“, die sorgsam darauf ausgeht, die alte Bauernkunst zu conserviren, die Truhen, Schränke und Stühle zu erhalten und an diesen Stücken der heranwachsenden Generation organisches, constructives, reinlich empfundenes Schaffen zu lehren. Die Husflisvorening bekümmert sich um alle Zweige der angewandten Kunst, dieser schwedische Bund specialisirt sich dagegen nur auf die Textilkunst, auf Weben und Wirken, Sticken und Spitzenklöppeln. Auch seine Thätigkeit ist im wesentlichen conservativ, er will die mannigfachen Kunstfertigkeiten, die Stil- und Nuancenverschiedenheiten der einzelnen Landschaften des verzweigten Landes erhalten, er will aber auch zu Neuschöpfungen anregen.

Gerade im Norden zeigt ja die Textilkunst die allergrösste Mannigfaltigkeit. Welcher Weg ist z. B. in Norwegen von den einfachen, für verfeinerte Augen oft hart wirkenden, roth und blau gemusterten kelimartigen Decken und Vorhängen rusticalen Ursprungs bis zu den Gebildwebereien Gerhart Munthes und seiner Frau voll lieblicher Primitivität oder zu der höchsten Steigerung dieser Kunst, zu der raffinirten Coloristik der Wandteppiche Frieda Hansens, deren „Milchstrasse“ und „Salome“ das Entzücken der Kenner auf der Pariser Ausstellung erregten.

Die gleiche Skala gibt es nun auch bei den schwedischen Freunden der Handarbeit, nur mit dem Unterschiede, dass die schlichtesten geometrischen Stücke ausgeglichener in der Farbe sind als die norwegischen, dass aber dafür auch eine so vollendete Eigenpersönlichkeit wie Frieda Hansen fehlt.

Einen Versuch, ihrem originellen Schaffen ein Gegenstück zu bieten, stellen die sehr theueren Hautelissegewebe dar, die modern empfundene Stimmungslandschaften, japanisirende Naturausschnitte, in Nebel verschwommene Baumpartien darstellen wollen, es aber doch nicht erreichen, die matten, schwimmenden, grauflüssigen Töne, die Kopenhagener Porzellannuancen mit der Wolle hervor zu zaubern.

Viel sicherer sind die Arbeiten im Geiste alter Vorbilder. Die tiefen, moosigen Gobelinfarben, Altblau, Altgrün, Altgelb, werden auf Vorhängen und Wandteppichen in delicater Übergangstönung zu satt leuchtenden Flächen vereinigt. Heraldische Motive, stammbaumartige Verästungen, Wappen, Laubwerk, Medaillonnischen, hochgewölbte Nordlandsschiffe mit dem ornamental so dankbaren sturmgeblähten Segel, geben den Schmuck dieser Gobelins.

Gerhard Heilmanns, der dänische Künstler für Porzellan und Buchschmuck, hat für den geschmackvollen Kopenhagener Führer ein sehr apartes Vorsatzpapier entworfen mit laufenden Hirschen. Sehr ähnlich ist ein Motiv auf Lambrequin und Shawls aus farbig gewirkter Leinwand: Grüne Wappenhirsche in weissem Felde in leichter ungezwungener Natürlichkeit der einzelnen Figur und dabei durch die decorative Anordnung der Gesammtcomposition als Fries von ornamentaler Wirkung.

Originell sind auch jene anderen Leinenwirkereien, die dem Vorbilde alter Bauernkunst folgen und auf den Flächen der Wandbehänge eckigsteife Figuren ordnen, die abgezirkelte Ringelreihe der Mädchen mit starrenden Glockenröcken und den Springtanz der Bauern.

Mannigfaltigkeit und Reichthum der Arten bewundert man in der Spitzenabtheilung, die sehr übersichtlich demonstrirt, wie völlig unabhängig voneinander, in streng conservirter

Traditionseinseitigkeit, sich in den verschiedenen Landschaften ganz verschiedene Muster und Stile entwickelt haben. Diese Isolirung hat reine, einfache, charakteristische, durch keine Beeinflussungen vermischte Gattungen gezüchtet, die sehr lehrreich zu studiren sind.

Die schwedischen Gäste im Berliner Kunstgewerbemuseum wurden durch einen deutschen Künstler von markanter Eigenart abgelöst, durch Hermann Obrist. Obrist hat sich vielleicht am frühesten in Deutschland mit decorativen Aufgaben in modernem Geiste beschäftigt. Seine Stickereien, die vor sechs oder sieben Jahren der „Pan" reproducirte, sind unvergessen. Sie waren eine That. Ein Naturgefühl, an dem sicheren Geschmack der Japaner geschult, ein subtiler coloristischer Takt, die Sicherheit eines suggestiven Arrangements leiteten seine Hand, die auf Seidenshawls schimmernde Blütenregen streute, die wispernde Gräser spriessen liess und Wunderbäume voll zarten Filigrans des Gezweiges. Nach dieser decorativen Lyrik wandte er sich dem Bildnerischen zu. Einen Brunnen stellte er aus, den „Elfenschreck", ein Marmorbecken, rauh behauen, von dem sich hauchig ein Basrelief erschreckt fliehender Märchenwesen abhebt, auf der Rückwandung wuchsen langschaftige grün patinirte Bronzepflanzen auf und in einer Höhlung lag die Schlangenkönigin mit der Krone.

Obrist ist dem Brunnenmotiv treu geblieben, diese neue Ausstellung zeigt eine Fülle neuer Modelle. Aber er ist spröder und grüblerischer geworden. Das Lieblich-Gefällige tändelnd poetischen Einfalls reizt ihn nicht mehr, er geht strenger auf den Grund und das Wesen der Dinge aus. Er will die Dinge nicht mehr ausschmücken, sondern er will etwas von ihrem inneren Leben zum Ausdruck bringen.

Er verzichtet nun auf allen secundären Schmuck und strebt nur danach, das formal auszubilden, was seiner Nachdenklichkeit bei einem Brunnenwerk als wesentlich erscheint: das Spielen des bewegten Wassers um den Stein; das Wirken des Flüssigen, in jedem Moment Wechselnden, das gegen das Beharrende kämpft, an ihm zerschellt, sich wieder ballt, sich neue Bahnen durch die Wege des Felsens sucht und das grosse Schauspiel ewiger Ruhe in ewigem Fluten gibt.

Aus solchen Vorstellungen heraus sind wohl einige dieser Wasserwerke entstanden, die, an Rodinsche Sculpturen erinnernd, rauhes Felsgefüge darstellen, das sich in Becken und Rinnen zerklüftet, als hätte das Wasser selbst den Stein mit ordnender Gewalt umgebildet.

Befremdlich mögen sie auf den Beschauer wirken, denn Ausstellungsobjecte sind sie gar nicht. Was ihr Schöpfer von ihnen wollte, das können sie erst wirklich im Freien, im Grünen erzählen, wenn das Element in ihnen spielt und die todten Formen in bewegtem Rhythmus lebendig macht. Im Gipsmodell, trocken, kalt und starr, zeigen sie nur die Hälfte ihres Geistes.

Dankbarer in der decorativen Wirkung präsentirt sich der sehr gelungene „Nutzbrunnen", der für einen öffentlichen Platz gedacht ist und der seine interessante getheilte Gliederung und seinen reichbewegten Aufbau aus seiner Bestimmung empfängt, als Tränke zu dienen. Die Becken des Untergeschosses sind für die Hunde, die breiten Schalen der Mitte für die Pferde und um die hübsch zu Näpfchen ausgeschnittenen Pyramidenköpfe der Spitze sollen sich die zwitschernden Vögel des Himmels sammeln. In schönem, organischem Proportionsrhythmus ersteht dies heiterhübsche Monument und einen besonderen Reiz hat es noch in den Abflussplatten, mit denen die mittleren Becken gedeckt werden können. Sie sind aus gehämmertem Metall, zeigen aparte Durchbruchsarbeit und wirken wie grosse japanische Schwertstichblätter.

Neben dem Brunnen, dem Zeichen des Lebens, stehen die Zeichen einer anderen Kunst, der sich Obrist in seiner letzten Schaffenszeit hingegeben, der Kunst, die dem Tode geweiht ist. Grabmäler hat Obrist entworfen und Urnen von sehr einfach und würdig ernstem Gepräge. Das Wesen eines innerlichen Menschen, der seinen Schmerz gehalten birgt, der aus ihm keine Scene macht, der gefühlskeusch ist, bringt diese Todeskunst zum Ausdruck: die wuchtige Platte, die schräg auf zwei zu Kopfenden ragenden Pfosten ruht,

die schlichten Aschenkrüge, die mit ihren aufstrebenden, nach oben knaufig sich rundenden Linien, die Stimmung des Hütens und Bergens aussprechen.

Man hat vor allen diesen Werken das Gefühl, dass sie nicht die letzten Worte eines Künstlers sind, und dass auch in den gelungenen noch mehr Kämpfen und problematisches Ringen als geniale Erfüllung steckt. Ein Enthusiasmus ist ihnen gegenüber so wenig am Platz, als eine übereifrig das Negative betonende Kritik, die sich die billige Mühe gibt, gewisse künstlerische Eigensinnigkeiten nachzuweisen. Die anregendste Betrachtung bleibt doch immer, den Vorstellungen eines Künstlers nachzuspüren und zu forschen, aus welchen inneren Gründen er zu den Formulirungen seiner Aufgaben kam.

Ein Obrist verwandtes Temperament ist der Münchener August Endell, der jetzt die Innenarchitektur des neuen Wolzogen-Theaters inscenirt hat. Auch er ist grüblerisch, bis zur Spitzfindigkeit und fast selbstquälerisch controlirt er alle seine Einfälle. So werden seine Arbeiten stets reiche Quellen der Debatten und ob man sie negativ oder positiv betrachtet, stets geben sie Anregung; sie sind nie Geschöpfe künstlerischen Leichtsinnes, sondern immer Erlebnisse innerer Vorstellungswelten.

Das merkt man auch bei dieser Lösung der Innenarchitektur eines Miniaturtheaters. Möglichst undankbar war der äussere Rahmen der Aufgabe. Von vornherein konnte nicht freihändig von Grund aus die Sache in Angriff genommen werden. In ziemlich engen Verhältnissen musste man sich drängen und drücken. Auf dem Hofterrain einer hässlichen östlichen Strasse, der Köpenickerstrasse, ward allzueilig ein ziemlich charakterloses Theaterhaus aufgerichtet mit einem unintimen gähnenden Zuschauerraum, engen Nebenräumlichkeiten und zwei Logenrängen an der Rückwand. Endell sollte die Stimmungs-Atmosphäre hineinzaubern.

Bei dieser Mission hat der Künstler nun peinlich alles vermieden, was nach bequemen, naheliegenden Mitteln aussieht, er hat nach neuen Wegen gesucht, ohne dabei in den Fehler bewusster Originalitätshascherei zu verfallen. Interessant ist vor allem, wie er die hohen gähnenden Wände belebt. Er stimmt sie durch die Farbe zu einem gedämpft behaglichen Rahmen. Doch die Art dieser Tönung ist etwas Neues. Er theilt die Wände horizontal in drei Partien und stuft sie coloristisch von den dunklen Tönen der Basis bis zu den hellgrün und weiss in die Decke überklingenden der oberen Theile ab. Etwas von der Pointilleur-Technik der Neuimpressionisten glaubt man in seiner Art zu erkennen. Das in der Nähe, einzeln aufgelöst, tupfig Erscheinende, bunt nebeneinander und aufeinander Stehende flutet für das Auge im Raum zu ruhevoller, warmer Gesammtwirkung zusammen.

Originell ist auch seine Ornamentik. Er scheint als Erster die Anregungen benutzt zu haben, die Ernst Haeckel in seinem Werk „Kunstformen der Natur“ geboten. Die grenzenlose Phantastik der Welt auf dem Grunde des Meeres, die Verästungen der Seesterne, das Wunderbare der Korallen, die Formationen der Algen, Muscheln, Flechten sind eine noch unausgeschöpfte Quelle, die der Forscher den Künstlern gewiesen. Beim Durchblättern dieses Werkes hatte man freilich das Gefühl, dass unserem, jetzt nach einfacheren Formen verlangenden Geschmack hier die Natur gerade in ihrem barocken, hypertrophischen Stil gezeigt würde. Endells Takt beweist sich nun darin, wie er aus diesen monströsen Schatzkammern, ohne geblendet und verwirrt zu werden, mit strengster Auslese nur das nimmt, was seinen Zwecken dienlich ist, was sich in die künstlerische Ökonomie seines Werkes ungezwungen einpasst. Ein Clinquant aufdringlich auffallender Phantastik wird nicht geduldet.

Es ist auch kein naturalistisches pedantisches Nachbilden, sondern aus völlig freier Anregung heraus benutzt er die leichte Märchengrazie, die capriciösen Bildungen, die wir in der Miniaturwelt hinter den Glaswänden der Aquarien bewundern. An den Verticaltheilungen der Wände, den aus breiten Wurzeln auswachsenden grauvioletten, phantastischen Baumstämmen, die oben an der Deckenvoute pittoreske verästete Wipfel tragen, an den Beleuchtungskörpern, die grossen dreieckigen hörnigen Muschelgebilden gleichen,

an der Rahmendecoration des in interessanten Linien geführten Bühnenausschnittes erkennt man solche Vorbilder.

Dazu kommt noch eine sehr betonte japanische Note. Sie zeigt sich in der Vorliebe für durchbrochenes Holzwerk, für die reizvolle Unsymmetrie der Stäbchengitter, die für die Logenwandungen verwendet werden und variirt auch bei den Verkleidungen der Heizkörper wiederkehren. Ferner in dem freien Linienspiel schmiedeeisernen Bandwerks, das maureskenartig verschlungen gewellt, als Füllung benützt wird, und wie Schmucksteine kleine Glühbirnen in seiner Fassung trägt. Üppiger wird der Japanismus im ersten Rang. Hier sind die Logen und ihre Vorräume mit ihren Wandfüllungen delicater Seidenapplicationen und Stickereien, ihren kostbaren Thürflächen aus durchbrochenem Holzlackwerk, durch das schimmernde Lichter spielen, den tiefen Tönen tupfig bizarrer und doch in sich ausgeglichener Teppiche, wahre Schmuckkästchen geworden, wie sie kein Theater ähnlich aufzuweisen hat. Und wieder muss man hier — ganz jenseits aller Debatten, ob nun da alles einwandfrei getroffen, ob sich nicht über manche Nuance streiten liesse, — rückhaltlos anerkennen, dass ein Künstler mit ernstem Bemühen versucht hat, neue eigene Wege zu gehen und Selbständiges zu sagen. Solchem nachzugehen und zuzuhören ist aber stets interessant und anregend.

* * *

Es ist immer fruchtbar, von dem Neuen seine Blicke auf die decorative Kunst der Vergangenheit zu richten. Jedesmal sieht man wieder mit neuen Augen, mannigfache Verwandtschaften werden klar, manches Alte versteht man aus der Betrachtung des Neuen besser, und für vieles Neue erhält man schärfere Gesichtspunkte aus dem Studium der organischen Logik des Alten.

Eine sehr instructive Gelegenheit bot die Ausstellung der älteren deutschen Bauernschmucksachen, die im Museum für deutsche Volkstrachten stattfand und übersichtlich landschaftlich eingetheilt war.

Der Ethnograph und der Culturhistoriker, auch der Geschmackspsychologe fand hier ein reiches Feld. Zu bewundern war an den meisten dieser Stücke die einfache, stolze Sicherheit der Verwendung kostbaren Materials, ohne im mindesten in Prahlerei zu verfallen. Die wuchtigen Formen der grossen Kopfschmuckstücke, die in der friesischen Abtheilung auffallen, sind mit solchem Proportionstakt gebändigt, dass man an die künstlerischen rusticalen Arbeiten der englischen „Arts and Crafts“ denkt. Überhaupt gibt es eine Menge Anklänge. Ashbee'sche Specialitäten fallen einem vor den Vitrinen Holsteins ein, die Gürtelschnallen und Miederplatten aus mattgrauem rauhflächigem Silber zeigen mit rothen, grünen und blauen Steinen illuminirt, auch grosse gebuckelte und gehämmerte Silberknöpfe, deren Grau mit Steinen farbig belebt wird. Auch die in der modernen Juwelierkunst so beliebte Durchbruchtechnik, die Wirkung unterlegter Metallgespinste hat hier ihre Ahnen. Und ebenfalls haben sie die modernen Ketten, die ihren Reiz in der fahlen Tönung und der Besonderheit der Glieder suchen. Jede mondäne Frau hätte sich sicher gern die alte Schweizer Kette umgethan, deren Glieder sehr zierlich und apart ausgeschnittene ovale Goldplättchen bildeten. Eine übersichtliche Auswahl gab es ferner in goldenen und silbernen Bauernringen. Auch sie sind lehrreich darin, wie ihre oft massigen Formen zu ruhiger Gliederung ausgeglichen werden; wie der schmälere Reif sich organisch mit starker Betonung des Klammernden und Haltenden zu dem breiten Mittelstück auswächst und das Ganze wirklich ein Zeichen vollendet in sich geschlossener Einheit ist.

Solche Anregung konnte eine moderne Schmuckausstellung nicht geben, lehrreich war aber diese Collection von Arbeiten des Pariser Nau-Yhan auch. Seine bei Schulte aufgebaute Vitrine zeigte, welch Zerrbild aus Laliques Kunst in den Händen eines Dilettanten werden kann und welche Geschmackwidrigkeiten auch in Paris möglich sind. Ein zoologischer Juwelier producirt sich hier, der mit Eulen, Störchen, Fröschen, Adlern, Schwänen ein rohes naturalistisches Nachbildungsspiel in Silber und Gold treibt, dabei



Stangenpokal, böhm. Krystallglas, XVIII. Jhd. (Österr. Mus.)

in der Composition seiner Thiergruppen häufig unfreiwillig parodistisch wird, dessen Formen plump und ohne Grazie sind und dessen Technik den Goldschmieden ein mitleidiges Lächeln ablockt.

Dabei geberdet sich diese Art sehr anspruchsvoll, vieldeutig und merkt gar nicht, dass die voluminösen Ringe untragbar sind und dass die zackigen Ränder der Skorpions- und Flügeladlerbroschen für die Toiletten der Damen nur eine Gefahr, aber keinen Schmuck bedeuten.

Dies wäre eine kleine Blütenlese aus des Kunstgewerbes Überfluss. Ein Ereignis von grösserer Bedeutung als alles heute Gestreifte steht für den nächsten Monat in Aussicht. Das Hohenzollernkaufhaus plant eine grosse Ausstellung „Moderner Kleinplastik“, die sicher eine sehr charakteristische Revue aller künstlerischen Temperamente unserer bunt gemischten Gegenwart geben wird.

Felix Poppenberg

REICHENBERG. NORDBÖHMISCHES GEWERBEMUSEUM. DAS PREIS-AUSSCHREIBEN DES NORDBÖHMISCHEN GEWERBEMUSEUMS nahm einen ungemein befriedigenden Verlauf. Die Betheiligung war eine sehr lebhafte. An der ersten Aufgabe (freistehender Schreibtisch mit Stuhl) betheiligten sich acht Bewerber; den ersten Preis (300 Kronen) erhielt Carl Czastka in Reichenberg, dessen Schreibtisch nach dem Entwurfe von Carl Lederle ausgeführt ist; den zweiten Preis (200 Kronen) Ferdinand Hübner in Reichenberg, dessen Schreibtisch nach dem Entwurfe von Professor Emanuel Gerhart gearbeitet ist; den dritten Preis (100 Kronen) bekam Mathias Batschek in Reichenberg; ausserdem wurde dem Schreibtische von Anton Suchard in Neupaka und dem leider zu spät eingelieferten Schreibtische von H. & A. Kirchhof in Johannesthal eine ehrenvolle Erwähnung zugesprochen. — Am bescheidensten war die Theilnahme an der zweiten Aufgabe (Beschläge für ein Kastenmöbel); dessen ungeachtet wurden die drei Preise von 200 Kronen, 100 Kronen und 50 Kronen an die drei Bewerber vertheilt; den ersten Preis erhielt Franz Kulhánek in Hořitz, den zweiten Preis Mathias Schofka in Reichenberg, der nach einem Entwurfe von H. Kirchhof in Johannesthal arbeitete, den dritten Preis Wilhelm Matznar in Reichenberg, welchem Carl Lederle den Entwurf lieferte. — Für die dritte Aufgabe (Wand- und Deckenmalerei eines Speisezimmers) wurden zehn Concurrenzarbeiten eingereiht. Den ersten Preis (200 Kronen) erhielt Ernst Meininger in Reichenberg, den zweiten Preis (100 Kronen) Otto Hessel in Teplitz und den dritten Preis (50 Kronen) Carl Schwan in Gablonz; ausserdem wurden die Arbeiten von Wilhelm Keil und Wenzel Porsche in Reichenberg mit einer ehrenvollen Erwähnung ausgezeichnet. — Weitaus am stärksten war die Betheiligung bei der vierten Aufgabe (geschnittenes Krystallglas für Rothwein), bei welcher nicht weniger als 53 ausgeführte Arbeiten der Begutachtung vorlagen. Den ersten Preis (150 Kronen) erhielt Wilhelm Schönfeld (Josef Gerner) in Haida, den zweiten Preis (75 Kronen) die beiden k. k. Fachlehrer Hugo Max und Otto Pietsch in Steinschönau, den dritten Preis (40 Kronen) Carl Goldberg in Haida und sein Steinschönauer Graveur Reinhold Herretin. Ausserdem wurden in dieser Gruppe sechs ehrenvolle Erwähnungen ausgesprochen und zwar für die Arbeiten mit folgenden Kennworten: „Luftblasen“, Entwurf von Carl Schwan in Gablonz, Gravirung von Alois Pohl in Harrachsdorf; „Fragile“ und „Isabelle“, Entwürfe von Carl Lederle in Reichenberg, Gravirung von Alois Pohl in Harrachsdorf, „700/4“ Carl Goldberg in Haida und sein Graveur Franz Heller in Haida;



Gruppe „Herbst", Wiener Porzellan um 1790 (Österreichisches Museum)

700/5 Carl Goldberg in Haida mit Fritz Walter in Haida und Reinhold Herretin in Steinschönau; „Rautendelein", Entwurf von Carl Lederle, Gravirung von Alois Pohl.

BERICHTIGUNG. Bei den Texten der Abbildungen im Hefte 1 des laufenden Jahrganges sind folgende Correcturen vorzunehmen: Seite 12, Fritz Letniansky statt Professor R. Hammel: Seite 13 Frl. Louise Wagner statt Berthold Franke; Seite 26 Clemens Frömel statt Professor R. Hammel; Seite 28 und 29 Sockel nach Entwurf von Professor R. Hammel ausgeführt etc.; Seite 38, unten, Kunstgewerbe-Museum in Prag statt Sammlung des kaiserlichen Rathes Th. Theyer.

MITTHEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

ZWEITE PREISAUSSCHREIBUNG FÜR KUNSTGEWERBLICHE ENTWÜRFE AUS DEM HOFTITELTAXENFONDE. Der Präsident des Curatoriums des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Dr. Paul Freiherr Gautsch von Frankenthurn, hat am 18., 20. und 21. Jänner die Juroren für die Hoftiteltax-Concurrenzen für Entwürfe kunstgewerblicher Objecte einberufen. Für die Beurtheilung der eingelaufenen Arbeiten haben sich drei Gruppenjurys constituirt. Unter dem Vorsitze des Grafen Bylandt-Rheidt hat eine aus den Herren: Baurath Baumann, Handelsminister Freiherrn von Call, Anton Fix, Freiherrn von Myrbach, Ignaz Reschenhofer, Hofrath von Scala, Paul von Schoeller, Oberbaurath Otto Wagner, Professor Weyr bestehende Jury die Concurrenzarbeiten für ein Speisezimmer und ein Schreibzimmer beurtheilt. Es waren 13 Speisezimmer und vier Schreibzimmer eingelangt, insgesammt moderne Arbeiten.

Während die Schreibzimmer durchwegs Uninteressantes boten und die Jury veranlassten, von jeder Prämiirung dieser Gruppe abzusehen, konnte eine Reihe von Speisezimmer-Einrichtungen als mehr oder minder gelungen bezeichnet werden.

Gleichwohl wurde auch hier der erste Preis nicht zuerkannt. Den zweiten Preis erhielt Herr Architekt Otto Wytrlik für seine Arbeit mit dem Motto „Hoch oben".



Untertasse, Wiener Porzellan um 1800 (Österr. Mus.)

Unter dem Vorsitze des ersten Obersthofmeisters Prinzen Rudolf von und zu Liechtenstein trat die Jury für die Beurtheilung der eingesendeten 10 Arbeiten für die Concurrenz 3 „Ehrenpreise für Rennen und Preisreiten" zusammen.

Der Jury gehörten an: Herr Aristides Baltazzi, Graf Dominik Hardegg, Feldmarschall-Lieutenant Franz von Holbein-Holbeinsberg, Ritter von Klinkosch, Arthur Krupp, Feldmarschall-Lieutenant Ritter von Latscher, Prinz Franz von und zu Liechtenstein, Freiherr von Myrbach, Hofrath von Scala, Dr. Eugen Freiherr von Schlosser, Professor Arthur Strasser und Professor Ritter von Zumbusch. Auch in diesem Falle wurde von der Verleihung eines ersten und zweiten Preises Umgang genommen, der dritte Preis dagegen dem Bildhauer J. Raszka für dessen unter dem Motto „Derby-Wien" eingesendetes Object verliehen. Den Arbeiten mit den Mottos „Raserei", Bildhauer Hans Schaefer und „Hipp Hipp Hurrah", Bildhauer Professor Stephan Schwartz, wurde die Anerkennung ausgesprochen.

Die vierte Concurrenz betraf den Entwurf eines Schützenpreises. Zum Vorsitzenden dieser Jury wurde Herr Oberstjägermeister Leopold Freiherr von Gudenus gewählt. Als Juroren fungirten Graf Johann Harrach, Minister für Cultus und Unterricht Ritter von Hartel, Arthur Krupp, Graf Lanckoronski-Brzezie, Kammer-Juwelier Josef Mayer, Johann Graf Meran, Universitäts-Professor Ritter von Metnitz, Freiherr von Myrbach, Hofrath von Scala, Professor Strasser, Oberstlieutenant W. Zimburg Edler von Reinerz und Professor Ritter von Zumbusch.

Der zweite Preis wurde Herrn Ladislaus Sáloun, königl. Weinberge bei Prag, der dritte Preis dem Herrn Hans Müller für seinen mit dem Motto „Hubertus Heil" versehenen Entwurf zuerkannt. Ein erster Preis wurde nicht verliehen. Die Concurrenzarbeiten der vier Preisausschreibungen waren vom 23. Jänner bis inclusive 5. Februar im ersten Stockwerke des Österreichischen Museums ausgestellt.

Die Ausstellung wurde am 4. Februar von Ihrer k. und k. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Maria Theresia und der Frau Gräfin Bardi besucht.

„UNE FEMME DE QUALITÉ." Im Saal X des k. k. Österreichischen Museums wurde eine Ausstellung von farbigen Heliogravuren eröffnet, welche das häusliche und gesellschaftliche Leben vornehmer Damen zu Paris im letzten Viertel des XVIII. Jahrhunderts illustriren. Der Pariser Genremaler Maurice Leloir schildert auf diesen unter dem obigen Titel zu einem Prachtwerke allerersten Ranges vereinten Blättern in fesselnder Weise die Beschäftigungen und den Zeitvertreib der eleganten Pariser Damenwelt um das Jahr 1778 und er entrollt damit vor unseren Augen ein überaus reizvolles Bild der mannigfachen Ver-



Déjeuner, Wiener Porzellan um 1800 (Österreichisches Museum)

gnügungen und Zerstreuungen, der häuslichen und gesellschaftlichen Verpflichtungen, der Gewohnheiten und Launen jener culturgeschichtlich so hoch interessanten und merkwürdigen Zeit, von der Talleyrand sagte, dass man sie miterlebt haben müsse, um zu wissen, was der Reiz des Lebens sei. Dieses anmuthige und in mehrfacher Beziehung zugleich sehr lehrreiche Bild führt uns der Künstler in zehn Abtheilungen vor: I. Le Réveil. II. La Toilette. III. Le Diner. IV. Les Emplettes. V. La Vie des Salons. VI. Parties de Campagne. VII. La Dévotion. VIII. Maternité. IX. La Comédie. X. Les Sociétés. Jede Abtheilung besteht aus einem verzierten Titelblatt, ferner aus sechs, etwa zwölf Scenen darstellenden Compositionen, welche den in der Art der Cursivschrift des XVIII. Jahrhunderts ausgeführten Text umrahmen und aus einem die interessantesten Episoden veranschaulichenden Vollbilde ausserhalb des Textes. Das Ganze hat den künstlerisch vornehmen Charakter eines ungemein fein und zierlich ausgeführten, reich illuminirten Manuscriptes. Das schöne Werk besteht aus zusammen 84 Blättern in Grossfolio und wurde in nur 200 numerirten Exemplaren gedruckt. Das ausgestellte Exemplar ist Eigenthum der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums.

STANGENPOKAL MIT DECKEL. Der hier abgebildete Stangenpokal gehört wie die beiden folgenden Objecte, die Porzellangruppe und das Déjeuner, zu den neuesten Erwerbungen für die Sammlungen des Österreichischen Museums. Der Pokal ist in Krystallglas geschnitten und geschliffen, 62 Centimeter hoch und trägt unterhalb des Randes zwei lateinische Inschriften: „CoMItIbVs De SeeVsIt LongaeVa VIta paX, saLVs!" und „QVos DeVs ConIVnXIt sanCto In aMore VIV ant!" Dieselben geben in ihren Chronogrammen zweimal die Jahreszahl 1739. Unterhalb der Inschrift beginnen gravirte Ornamente, sogenanntes Laub- und Bandelwerk, die ein Allianzwappen mit Grafenkrone umschliessen. Sodann zwei vereinigte Herzen ebenfalls mit Grafenkrone, darunter die Ansicht eines Schlosses und abermals Ornamente. Auf der reich verzierten Rückseite, den Wappen entsprechend, eine Cartouche mit je drei Salzkufen und Salzstöcken. Statt des Fusses ein abschraubbarer Handgriff mit Metallverschluss und Ringansatz an seinem Ende. Das rechts befindliche der beiden Allianzwappen ist das der Grafen von Seeau Freiherrn zu Helfenberg und Piberstein, einer Salzburger Adelsfamilie, die durch Generationen an dem dortigen Berg-

werksbetriebe stark betheiligt war, 1682 von Kaiser Leopold I. in den Freiherrnstand, 1699 von demselben Kaiser in den Reichsgrafenstand erhoben wurde und seither im Herzschilde ihres Wappens den Reichsadler mit einem L auf der Brust führt. Das links befindliche Wappen dürfte in ungenauer Nachbildung jenes der Maria Rosa Gräfin von Tige sein, mit welcher Graf Ferdinand Friedrich Seeau urkundlich im Jahre 1741 vermählt erscheint, während sein ältester Bruder unvermählt blieb und der nächst ältere bereits im Jahre 1724 verheiratet war, und von einer zweiten Ehe nichts erwähnt wird. Die auf unserem Pokal fehlerhafte Schreibweise des Namens: „SeeVsIt" erklärt sich durch eine Auslassung des Graveurs, der den Buchstaben „a" nach den beiden e und das Trennungsintervall nach dem V nicht berücksichtigt hat, so dass der richtig gestellte Text lauten würde: Comitibus de Seeau sit longaeva vita etc. Demnach dürfte das Ganze als ein Hochzeitspokal anlässlich der Vermählung des Grafen Ferdinand Friedrich von Seeau mit der Gräfin Maria Rosa von Tige anzusehen sein. Es ist eine vorzügliche Arbeit eines böhmischen Glasschleifers aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, und stammt aus dem Schlosse Würting in Oberösterreich, das sich bereits im XVII. Jahrhundert im Besitze der Grafen von Seeau befand.

BACCHANTENGRUPPE, „Herbst", aus der k. k. Wiener Porzellanfabrik, unbemalt, auf dem Weinfasse Bacchus einen Becher schwingend mit Trauben in der Linken. Zu seinen Füssen drei Kinder, eines Wein abzapfend, ein anderes auf einem Bocke reitend, das dritte zur Seite einer Bacchantin, die, einen mit Obst gefüllten Korb neben sich und den Becher in der Rechten, an der Rückseite des Fasses sitzt. Der Fussboden mit Rococo-Ornamenten verziert. Höhe 31 Centimeter.

DÉJEUNER, bestehend aus Platte, zwei Kannen mit Deckel, Zuckerkorb, Tasse und Unterschale, türkisblau mit Goldrändern und aufgehöhten Goldornamenten, in weissen Mittelfeldern silhouettirte Porträtköpfe: Vater, Mutter und zwei Kinder. Auf der Platte Kinderscene im Park. Als Familienstück angefertigt von der k. k. Wiener Porzellanfabrik, datirt vom Jahre 1800.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Jänner von 10617, die Bibliothek von 1875, die Vorlesungen von 1148 Personen besucht.

LITTERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. AESTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

LAMBIN, E. Du rôle de l'arum dans la flore gothique. (Revue de l'Art chrét., XLIV p. 488.)

LEISCHING, J. William Morris. (Mitthlgn. d. Mähr. Gew.-Mus., 19 f.)

MUTHESIUS, H. Kunst für die Armen. (Dec. Kunst, Nov.)

OBRIST, H. Ein Wort zu den Arbeiten von Elisabeth Erber. (Dec. Kunst, Nov.)

— Luxuskunst oder Volkskunst? (Dec. Kunst, Dec.)

PAUL, G. Der Kunsterziehungstag in Dresden. (Kunstchronik, 2.)

SCHWINDRAZHEIM, O. Lässt sich die Bauernkunst wieder beleben? (Der Kunstwart, XV, 4.)

— Von deutscher Bauernkunst. (Der Kunstw., XIV, 23.)

II. ARCHITEKTUR. SCULPTUR.

CHAMPIFR, V. Une salle à manger moderne. (Revue des arts déc., 11.)

DEININGER, JOH., Lengmoos. (Mitthlgn. der k. k. Central-Commission, N. F. XXVII, 3.)

FRANTZ, H. Les Salons anglais. (Gaz. des Beaux Arts 1901, Août.)

FRED, A. W. Interieurs von L. C. Tiffany. (Dec. Kunst, Dec.)

GRUEBER, PAUL. Die Kirche am Radsberge in Kärnten. (Mitthlgn. d. k. k. Central-Commission, N. F. XXVII, 3.)

— Die Kirche zu Laas in Kärnten. (Mitthlgn. d. k. k. Central-Commission, N. F. XXVII, 3.)

GUSMANN, P. L'Église collégiale de Champeaux. (Gaz. des Beaux-Arts, 1901, Août.)

HABICH, G. Studien zu Antonio und Alessandro Abondio. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, 10.)

DIE GLASGOW-SCHULE UND IHR EINFLUSS VON B. KENDELL-LONDON



IE Mitglieder der „Glasgow-Schule", deren Ruf innerhalb der letzten Jahre sich über den ganzen Continent verbreitet hat, sind nicht mit den Angehörigen der Glasgow-Kunstschule zu verwechseln — ein Irrthum, dem Viele anheimgefallen sind. Die Glasgow-Kunstschule, an deren Spitze Professor Francis Newbery steht, ist ein Sprössling der South Kensington-Schulen und ward in Glasgow zur Erziehung von Studenten in jeder Art von Kunstindustrie sowohl als auch in Zeichnen, Malerei und Bildhauerei gegründet. Es entspricht dem natürlichen Laufe der Dinge, dass der Einfluss jener Männer, deren Methoden neues Leben und neuen Geist in die englische Porträt- und Landschaftsmalerei eingehaucht haben, sich auch in den Kunstschulen ihres eigenen Landes stark fühlbar machte. Dieser Einfluss macht sich denn auch heute stark bei jenen jungen Künstlern der schottischen Schulen geltend, welche sonst absolut keine Berührungspunkte mit den ursprünglichen und unabhängigen Gründern der „Glasgow-Schule der Malerei" haben.

Eine kleine Anzahl talentvoller Schotten, beseelt von demselben künstlerischen Gefühl und Ziel, scharte sich unter der Leitung eines gewissen Macgregor zusammen. Nach den Worten eines Mitgliedes der kleinen Bande waren sie „Repräsentanten einer Bewegung zur Förderung aufrichtiger, ernster Arbeit und zur Entwicklung künstlerischer Individualität".



E. A. Walton, Miss Betty Milke

Die Originalführer der Bewegung waren Lavery, Walton, James Guthrie, Crawhall, Macgregor, Roche, Henry, Hornel, Macaulay Stevenson, Paterson, Kennedy und Dow, welchen sich später unter anderen Gauld, Stuart Park, D. Y. Cameron, Grosvenor Thomas, Reid Murray, Whitelaw Hamilton, J. Kerr Lawson, Harrington Mann, Harry Spence und George Pirie anschlossen, eine stattliche Liste von Namen! Eine der Haupteigenheiten der Organisation dieser Schule war das jedem Mitgliede zustehende Recht, die Unabhängigkeit des Stiles zu bewahren, und so kommt es, dass trotz des allgemein vorherrschenden, gemein-



John Lavery, Porträt

samen Geistes der Logik ihre Arbeiten endlose Varietät der Behandlung darbieten, und zwar auf keinem anderen Gebiete mehr, als auf dem der Porträtmalerei.

Wir wollen nun die auffallenden Vorzüge ihrer Arbeiten betrachten, und um dabei gründlich zu verfahren, wollen wir sie in separaten Rubriken behandeln: als Porträtmaler, Landschaftsmaler und Genremaler. Als Porträtisten sind sie besonders hervorragend und da steht an der Spitze John Lavery, dessen Name heute in Paris, Wien, Berlin, Brüssel und Rom so gut klingt, als bei uns.

Worin besteht der Erfolg seiner Porträts? Er stützt sich auf eine furchtlose Directheit und eine Schaustellung jener schnellen, technischen Macht, welche Ausflüchte und Kunstgriffe mit dem Pinsel verschmäht. Lavery steuert gerade auf sein Ziel los, ohne Umwege, und niemals verfehlt er seine Wirkung. In der Composition eines Porträts ist er glänzend; alles ist gedrängt, bündig, und nie wird Zeit verschwendet mit unnöthigen Details. Mit starker, sicherer Hand charakterisirt er die Persönlichkeit des Modelles und sein Pinselstrich ist bei aller Breite

sonderbar sympathisch — eine Qualität, die sich speciell bei seinen Kinderporträts zeigt.

In seiner lebensgrossen Porträtgruppe „Mrs. Spottiswoode und Betty“ bietet das Arrangement jene technischen Schwierigkeiten, welche Lavery so gut zu bezwingen versteht.


E. A. Walton, Porträt

Wie alle Porträts Laverys ist auch dieses düster in der Farbenstimmung, fast traurig diesmal in der Combination von matten, braunen und grauen Tönen mit einem einförmigen, dunklen Hintergrunde. Alles, was an Licht da ist, ist am Kopfe und Gesichte des Kindes concentrirt — einem rosenwangigen, kleinen Gesichte, sehr ernst unter der Wolke einer vorübergehenden Laune, welche der Künstler so glücklich erfasst hat. Dieselbe eigenartige Geschicklichkeit in Doppelcomposition zeigte sich schon vorher in dem schönen Bilde „Père et fille“ (Porträts von Mr. Lavery und seiner Tochter), welches von der französischen Regierung für die Luxembourg-Gallerie angekauft wurde. Es ist wunderschön componirt und voll von kräftig und aufrichtig ausgedrücktem Gefühle. In „Madre e Figlio“, welches Bild von der italienischen Regierung für die internationale Kunstsammlung in Venedig angekauft wurde, ist die Composition weniger gedrängt und mehr decorativ gehalten. Auch dieses Bild hat den unveränderlichen Reiz der Einfachheit und Wahrheit, doch unterscheidet es sich von dem anderen Gemälde dadurch,



James Guthrie, Porträt

dass die Figur des kleinen Jungen mehr untergeordnet ist und das Hauptinteresse in der graziös gezeichneten Figur der Mutter ruht.

In den vielen Varianten dieses Lieblingsthemas — Kinder mit ihren Eltern — welche uns bekannt sind, scheint die Schwäche durchgehend in den gesuchten Posen zu liegen, welche ein Gefühl der Rastlosigkeit und des Mangels an richtiger Auffassung verursachen. Leute in ihrer Alltagserscheinung zu malen, wie sie sich dem Auge und nicht der Einbildungskraft des Künstlers offenbaren, alle jene kleinen Idiosynkrasien hervorzubringen, welche den Charakter bilden und aus dieser lebenden Darstellung ein bewundernswertes Kunstwerk zu machen, ist eine der grössten Leistungen der Porträtmalerei, und das hat Lavery in seiner Macht, wie es von jenen seiner Bilder bezeugt wird, welche als seine Meisterwerke betrachtet werden können. Seine Werke sind durchaus nicht einförmig behandelt: in einigen ist der Pinselstrich gemessen, in anderen leicht und lose, als hätte es ihn



A. Roche, Porträtstudie

geeilt, die Sache schnell zu beendigen. Was für Fehler aber auch immer in der Ausführung zu finden sein mögen, so mangelt es seinen Bildern doch nie an dem Interesse der Lebendigkeit, von welcher seine Zeichnung beseelt ist.

Zu den reizendsten seiner Kinderporträts gehört das seiner Tochter im Firmungscostüme mit einem weissen Rosenkranz auf dem Haupte. Die kleine Gestalt von bewundernswerter Anmuth und harmonischer Linienführung tritt aus der Leinwand gegen den Beschauer zu. Der Eindruck der Bewegung ist ganz vortrefflich. Ein anderes sehr gefälliges Kinderporträt ist auch das des Fräuleins Hertha von G . . ., in welchem Lavery wieder den halb zögernden, halb zufriedenen Ausdruck des Kindes glücklich getroffen hat. Dieses Bild ist in den weissen, grauen und braunen Tönen gehalten, für welche der Künstler eine besondere Vorliebe zeigt, doch liefert die Blume in der Hand des Kindes eine glänzende Note. Laverys Farbenplan ist in den strengen Grenzen kalter Töne gehalten. Schwarz, Weiss, Grau, Braun und



John Lavery, Père et fille (Luxembourg Gallery)

ihre Mischungstöne bilden die Basis der Farbenconstruction seiner Bilder. In einigen seiner neueren Werke hat er hie und da einen Flecken entschiedener Farbe eingeführt, um Eintönigkeit zu vermeiden. So sind in seinem Porträt „La Dame aux Perles“ die schmutzigen Töne gewissermassen durch die in den Blumen wiederholten rosafarbigen Flecke des Kleides und durch die stark rothen Lippen erhöht. In dem Modelliren des Mundes ist Lavery häufig sorglos, wodurch er manchmal den individuellen Ausdruck verfehlt. In diesem speciellen Porträt ist der Umriss der Figur ganz famos. Die lichten Töne heben sich trefflich gegen den matten, dunklen Hintergrund ab. Obgleich es paradox klingen mag, hat doch die ganze Erscheinung eine ganz eigene steife Anmuth, und dies ist sehr charakteristisch für die Persönlichkeit. — Heutzutage, wo es die Tendenz vieler geschickter Porträtmaler ist, die Persönlichkeit zu sehr hervorzuheben und dadurch eine übertriebene Wirkung hervorzurufen, ist die von den Malern der Glasgow-Schule gezeigte Qualität des Zurückhaltens umso wertvoller. Wenn man das eine oder das andere ihrer Porträts ansieht und seine technischen Vorzüge beleuchtet, denkt man nicht: O, er hat sein Bestes gethan, um auf Kosten des Sitzers zu glänzen. Die Glasgow-Jungen sind zweifellos vor allen Dingen von den spanischen und vlämischen Meistern beeinflusst, und dieser Einfluss ward von ihnen in moderne, gedrängte Sprache übersetzt.



John Lavery, Madre e Figlio

Von den vier Porträtmalern Lavery, Walton, George Henry und James Guthrie ist Guthrie der aufrichtigste und bündigste. Er glänzt in der Wiedergabe des Alters, wenn die Linien und die Modellirung mehr oder weniger hart sind. Das Gefühl für Farbe und Licht ist am stärksten in den Arbeiten von George Henry und nach ihm in jenen von Walton entwickelt. Zuweilen scheint es, als ob George Henry, was Würde und Adel des Stiles betrifft, sich Van Dyck zum Muster genommen hätte: so in seinem Porträt „Die Perlen-Halskette". Er kann aber auch vollständig modern und phantasievoll sein, wie zum Beispiel in „Goldfische", einer in entzückend warmen Tönen von braun und gold gehaltenen Porträtstudie — Tönen, welche zu gleicher



E. A. Walton, Porträt

Zeit schmeicheln und dem Auge Rast bieten. Das Arrangement dieses Bildes ist besonders geschickt und originell. Das Mädchen wendet dem Beschauer den Rücken zu, während ihr Gesicht als „profile perdu“ erscheint. Die Modellirung des Nackens und der Backe gibt einen wunderbaren Eindruck weichen, festen Fleisches. Neben ihr steht das Bassin mit dem Goldfisch, dessen goldig rothe Schuppen einen wichtigen Ton in der Farbenstimmung geben. Einen Theil des Hintergrundes füllt ein Flügel aus, auf welchem eine mit Blumen gefüllte Vase steht.

Es zeigt sich hier richtiges Verständnis insofern, als trotz detaillirter Episode die Figur den ganzen Plan des Bildes dominirt. Diese Concentrirungsgabe ist einer der Hauptvorzüge der Glasgow-Jungen, und lenkt das Auge sofort auf das Hauptmotiv, anstatt es ziellos von Gegenstand zu Gegenstand schweifen zu lassen, wie es nur allzuoft bei den Bildern unserer Genremaler der Fall ist! Ausgearbeitete Interieurs zu malen, oder technische Arbeit auf die Wiedergabe von Stoffen zu verwüsten, verdirbt oft den Erfolg von figuraler Malerei. Man denke nur an Frank Dicksee's Porträt der Herzogin von Buckingham und Chandos, welches in der letzten Royal Academy-Ausstellung solches Aufsehen erregte. Dieses Porträt, welches direct sich an ein Publicum wendet, dem Prunk jedweder Art am meisten zusagt, könnte man am besten als ein Porträt eines schönen Brocatkleides bezeichnen, gekrönt von einem realistisch gemalten Juwelendiadem auf dem Haupte eines schönen Weibes, dessen Persönlichkeit von dem Glanz der Stoffe erstickt wird! Die Ausführung stofflicher Details findet keinen Platz in dem Glaubensbekenntnis der Glasgow-Schule. Sie wird durch die ganze Pinselführung — wenn wir von Walton absehen — ausgeschlossen. Die Farbe wird in raschen, gleichmässigen Farbenstrichen von mässiger Dicke aufgelegt, so dass man jeden Pinselstrich deutlich sehen kann. Die Töne werden nicht auf der Palette gemischt, sondern behalten



E. A. Walton, Studie

eine deutliche Contour. In der Regel wird auch das feinere Studium der Werte vernachlässigt und der billigere Effect stark markirter Hochlichter und Schatten vorgezogen. George Henry erlaubt sich mehr Freiheit in der Verwertung von Licht in seinen Bildern, und seine richtige, verständnisvolle Anwendung desselben verleiht seinen Bildern grosse Anziehungskraft. Er besitzt auch in hohem Grade die scharfe Beobachtung eines erfolgreichen Charakterzeichners, wie sein vortrefflich realistisches Bildnis von George Burrell und sein späteres Porträt von Elkan Kosman bezeugen. Ersteres ist in gebrochenem Gelb und Braun gegen einen einfachen, lichten Hintergrund gemalt, letzteres schwarz auf Schwarz mit grünlich-grauen Tönen im Überzieher. Es ist eine bekannte Thatsache, dass die menschliche Hand ebenso ausdrucksvoll, zuweilen sogar mehr ausdrucksvoll ist, als das menschliche Gesicht, und zwar liegt der Ausdruck gerade so viel in den complexen Linien wie in der anatomischen Zusammensetzung. Eine Hand „lebend“ zu malen, erfordert nicht nur Gedanken und Urtheilskraft, sondern auch sehr viel technische Fähigkeit, und wenige Maler unterziehen sich der Mühe, die jeder Hand eigenen charakteristischen Merkmale herauszufinden. George Henry ist einer der Wenigen, und mit sicheren Pinselstrichen, die mit Leben pulsiren, notirt er diese Merkmale auf der Leinwand.

Walton ist der Romantiker der Schule, und sein Temperament ist dem des berühmten schottischen Malers Raeburn verwandt. Die Ähnlichkeit ihres Stiles liegt nicht nur im Arrangement des Porträts, sondern in ihrer Vorliebe für weiche, herbstliche Farbenstimmung: braun und gelb verschmilzt sich mit Rostfarbe und Rosa-Krapp. Ich kenne keine Porträts von Walton, die in der von Raeburn vorgezogenen al fresco-Manier gemalt sind — mit einem Lichtschimmer auf stürmischem Himmel und mit einer durch geschickt behandelte Massen dunkler Werte leicht angedeuteten Landschaft. Eine gegen einen derartigen Hintergrund gemalte Figur gewinnt an Leben und Freiheit, und man fühlt, dass Walton der Mann wäre, ihren Möglichkeiten vollkommen gerecht zu werden!

In Walton ist auch der decorative Instinct deutlich ausgeprägt und ich habe in Gegenwart seiner Bilder oft gefühlt, dass er sich stets im Zaume


E. A. Walton, Porträt

hält, um die sich selbst aufgelegten Grenzen der Schule nicht zu überschreiten. Sein schönes Bild „Die Sonnenuhr“ ist ein Triumph in der Gruppirung der Figuren. Es hat echt mittelalterliches Gefühl und der Künstler hat dem Bilde den ganzen Reiz der Romantik eingeflösst. Die strenge Exclusivität der tiefen Farbenstimmung hat üblen Einfluss auf den Erfolg der Glasgow-Jungen in Fleischmalerei. Walton allein von der ganzen Gruppe verwendet beim Malen des Fleisches jene Tonnuancen, welche die Weichheit der Gewebe darstellen. Sowohl in Qualität, als auch in Tonalität erinnert er auch an Sir Joshua Reynolds, doch da Walton eine viel tiefere Farbenscala verwendet, haben seine Fleischtöne eine Tendenz ein wenig zu dunkel zu erscheinen. Und nun wollen wir zu der Betrachtung der Landschaftsmaler der Schule übergehen.

Macauley Stevenson, auf dem Continente unter dem Scherznamen „Mondlichtler“ bekannt, ist wie Corot ein Dichter und Träumer schöner irdischer Visionen. Die Natur regt ihn am meisten an, wenn sie in das Geheimnis des Zwielichts oder Mondscheines gehüllt ist, wenn alle Gegenstände undeutlich in sanfter Contour gegen einen wolkigen Himmel erscheinen. Der Anblick einer schottischen Wald- und Heidelandschaft ist von unvergleichlicher Schönheit. Die schlanke Birke ist nicht mit Unrecht „Waldkönigin“ getauft worden, und was kann sich an Farbe mit der schottischen Föhre vergleichen! Wenn man sitzt und den schönen Übergang von Tag zur Nacht beobachtet, sieht man die Schatten allmählich höher und höher kriechen, bis die Gegenstände im Vordergrunde zu undeutlichen Gestalten werden und die Bäume allein sich gegen den lichten Himmel klar abheben. Der Boden zu Füssen hat sich in ein Fleckwerk von grünen, braunen und gelben Tönen verwandelt, von umhüllenden Massen tief violetter und schwarzer Schatten umgeben. Nun schwindet die Wärme des Sonnenunterganges vom Himmel; das Licht vermindert sich, bis die weiss leuchtenden Stämme und Blattmassen der Birken die einzig deutlich sichtbaren Objecte der Landschaft bleiben. Und nun verbreitet der über den Baumwipfeln auf-

steigende goldige Mond einen Zauber über die Scene, welche allen irdischen Charakter verliert und ein Feenland wird. Alles dieses drückt Macauley Stevenson mit exquisiter Zartheit des Gefühles und der Pinselführung aus, während Whitelow Hamilton ähnliche Sujets mit breiterem Pinsel, in tieferer Farbe und mit freierer Phantasie behandelt.



John Lavery, La Dame aux perles

Ungleich den anderen Landschaftern der Schule führt Macaulay Stevenson keine Figuren in die Landschaft ein, und darin hat er Recht, denn sein Werk hat etwas so durchaus Ätherisches, dass alle realistische Zuthat als falsche Note erklingen würde. In der Eigenart seines sensitiven Stiles hat er bisher noch keinen Nachahmer in den Britischen Schulen. Malerei wie die seine ist eine Sache persönlichen Temperaments, welches die Poesie der Seele — eine seltene Gabe — enthüllt.

Macaulay Stevenson war es zweifellos, der die Aufmerksamkeit der ganzen Glasgow-Schule auf die Malerei von Mondscheineffecten lenkte. Es ist klar, dass dieses Wiederholen die Gefahr der Monotonie mit sich führen würde, wenn nicht die Persönlichkeit jedes einzelnen Malers rettend dazwischen treten würde.

Grosvenor Thomas ist der Einzige in der Gruppe, der dem Einflusse Constables, dieses Königs unter den englischen Landschaftern, unterworfen



George Henry, Goldfische

ist, und zwar sowohl was Tiefe und Klarheit des Tones betrifft, als auch die eigenartige Methode, die Farbe mit einem runden, statt mit einem flachen Pinsel aufzutragen, besonders im Himmel, was dem Gemälde ein Aussehen gibt, als wäre es skizzenhaft auf Elfenbein gemalt.

Whitelaw Hamiltons Malerei ist durch den Reichthum des Pinsels und Tiefe des Tones ausgezeichnet. Besonders gut ist seine Wiedergabe der Reflexe im Wasser, und auch das von ihm vermittelte Gefühl der Distanz und des Raumes. Reid Murrey flösst seinen Landschaften mehr Farbe und Wärme ein, doch mangelt seinen Bildern manchmal etwas Atmosphäre. Das Studium der Farbenwerte und die sorgfältige Gegenüberstellung reiner Farbentöne verleihen einem Bilde Atmosphäre, und wo diese fehlt, mangelt es auch an Tiefe des Raumes. In manchen Landschaften der Glasgow-Schule steht die Mitteldistanz nicht im richtigen Verhältnis zum Hintergrunde. Diese Thatsache und die allgemeine Scheu vor Licht sind die schwächsten Punkte der Argumente der Glasgow-Maler. James Paterson versucht in der Beleuchtung der Landschaft einen Mittelweg einzuschlagen, doch fällt er gewöhnlich auf die der Schule so theuren Mondscheineffecte zurück.

Alexander Roches Landschaften und Seestücke sind mit breitem Pinsel behandelt und wunderschön im Ton. Seine Lieblings-Farbenstimmungen

bewegen sich in einer Scala von kühlem Grün, Grau und Weiss. Er neigt zur Wiedergabe von Details, in freier Manier notirt. Als Figurenmaler werden wir von ihm später sprechen.



E. A. Walton, Romance

Reid Murray ist ein höchst geschickter Zeichner, und belebt gewöhnlich seine Landschaften mit Figuren und Thieren — Schafe und Ziegen. Sein „Mondschein im Walde“ ist eine besonders gelungene Composition, welche die stille Schönheit einer Seite der Natur prächtig ausdrückt, und darin liegt der grosse Reiz des Werkes der Glasgow-Landschaftsmaler. Ihre Bilder, ob sie nun Land oder See behandeln, wirken beruhigend auf das Auge, weil sie einfach, harmonisch und vor allen Dingen aufrichtig im Ausdruck sind. Aufrichtigkeit ist eine der gesegnetsten Gaben des Malers und Jene, welche uns durch Brillanz zur Bewunderung ihrer Geschicklichkeit in der Handhabung der Pigmente reizen wollen, verfolgen eine falsche Logik. David Gauld und William Kennedy sind am besten durch ihre Thierbilder bekannt. Sie behandeln ihre Sujets in kräftigem und freien Stile, und ihre Zeichnung ist voll Leben und Wahrheit. Gaulds Farbe ist besonders frisch und weich, während Kennedy in seinen schwungvollen Pferdestudien mehr auf Form als auf Ausführung achtet und sein Pigment in mehr oder weniger elementarem Zustand lässt.

Joseph Crawhalls originelle Vogel- und andere Thierstudien sind wohlbekannt, wie auch Millie Dows zarte Versionen phantasievoller Sujets. Stuart Parks Blumenstücke sind wirkungsvoll componirt und weisen schöne Farbencontraste auf.

So kann man ersehen, dass alle Sujets, mit Ausnahme der strikt decorativen,* in der Glasgow-Schule ihre Vertreter finden. Hornels Werk gehört zu der Rubrik des Genres, da in seinen Bildern der letzten Jahre, die sich mit Landschaft befassen, das figurale Element eine gleichwertige Bedeutung beibehält. Es dürfte manchen Leser überraschen, zu hören, dass Hornel und Henry Anfangs in Gemeinschaft Genrebilder malten und ihre Ideen bezüglich Composition und Farbe assimilirten. Eine gemeinschaftliche Arbeit, welche sie in München ausstellten, erregte grosses Aufsehen in Kunstkreisen

* Millie Dow neigt neuerlich nach dieser Richtung.



Reid Murray, Mondschein im Walde

und machte den Namen „Glasgow-Schule" zu einem Synonym für schöne, lebhafte Farbe. Seither haben sich die Dinge geändert. George Henrys Talent hat sich im entgegengesetzten Sinne entwickelt, und die allgemeine Tendenz seiner Arbeit ist, die Farbe der Form unterzuordnen: In gewissem Sinne hat er sich von der Schule getrennt.

Hornel ist derjenige Anhänger der Glasgow-Schule, der die Manier der Vibristen sich dienstbar gemacht hat. Sein Pinselstrich ist wohl überlegt und fesch. Seine in Sonnenlicht gebadeten Bilder werden zu lichten Mosaiken und besitzen den unwiderstehlichen Reiz der Fröhlichkeit, obgleich Nergler gegen jene sonderbare Art des Impressionismus protestiren mögen, welche die Farbe in Tupfen und Blöcke theilt. Renoir, welcher seine Natureindrücke in ähnlichen breiten Staccato-Strichen ausdrückt, accentuirt mehr das Spiel von Licht und Schatten und besitzt das ganz eigenartige Geschick der französischen Pointillisten, aus Farbenflecken, welche, von der Nähe besehen, einen wilden Chaos bilden, die deutlichen Züge herauszubringen. Hornel vermeidet diese Manier, und die Gesichter der Kinder, die er meist in freier Natur in seinen Bildern behandelt, sind mit dick übereinandergesetzten Farben gemalt, welche schliesslich eine flache, erhöhte Oberfläche bilden Er ist der einzige Anhänger der Schule, der seinem Pinsel unbegrenzte Freiheit gönnt, und seine Gemälde, obgleich unzweifelhaft geschickt und wirkungsvoll, sind zu manirirt, um unbedingt gefallen zu können. Seine unverhehlte Vorliebe für kühne, glänzende Farbe steht in krassem Gegensatz zu der Nüchternheit der Tonalität seiner Collegen.

Die heutigen Maler begünstigen die Abwesenheit des Lichtes, und in dieser Hinsicht sind sie mit ihrem Protest gegen die billige, schreiende



Grosvenor Thomas, Abend

Malerei, welche so lange die englische Schule beherrschte, vielleicht ein wenig zu weit gegangen. Basirt auf gesundes, technisches Wissen, welches wohl in der Lage ist, seine eigene Ausdrucksweise zu wählen, erzwingt sich die durch die talentirten Glasgow-Jungen verbreitete Lehre die Bewunderung und Achtung Aller, die der wahren Kunst Interesse entgegenbringen. In allen Himmelsrichtungen hat sich ihr Einfluss fühlbar gemacht und macht sich noch fühlbar. Ihnen ist es zu grossem Theile zu danken, dass der Tag vorbei ist, wo der Erfolg eines Porträts leicht durch Schaustellung süsslicher Sentimentalität zu erzielen war. Heutzutage wächst das Ansehen des Künstlers mit der Kraft, der Einfachheit, der Breite der Behandlung des Porträts. Inhaltsschwere findet keine Duldung mehr; Composition und Zeichnung, gepaart mit klarer, entschiedener Darstellung der Persönlichkeit, bilden den Schwerpunkt eines erfolgreichen Porträts. Die Glasgow-Maler haben ihr Bestes gethan, um dem Publicum die Augen zu öffnen, indem sie sich direct sowohl an seinen Mutterwitz wendeten, als auch an jene seltenere Würdigung von Fähigkeiten, welche — weit über den Durchschnitt erhoben — das Recht haben zu mahnen und zu leiten.

In dem beschränkten Raume, der hier zur Verfügung steht, war es unmöglich, sich eingehend mit den Leistungen jedes einzelnen Künstlers zu



Whitelaw Hamilton, Landschaft

befassen. Um sie richtig zu würdigen, müsste man jedem Einzelnen einen Artikel widmen. Wir wollen nun dieses allgemeine Aperçu, in welchem wir versucht haben, die Tendenzen der Schule darzulegen, mit einer kurzen Betrachtung ihrer Arbeiten im Genre-Fache schliessen. In den wenigen Beispielen, welche sie dem Publicum vorgeführt haben, kann man dieselben Qualitäten und Einschränkungen finden, welche für ihre Arbeiten auf anderem Gebiete charakteristisch sind.

Eines der im Auslande bestbekannten Werke ist John Laverys Historiengemälde „Maria Stuart", welches für die Brüsseler Nationalgalerie angekauft wurde. Das Sujet ist edel, breit und mit Einsicht behandelt. Das Gesicht der Königin, welche an der Spitze einer kleinen Schaar von Getreuen reitet, ist voll wahren und pathetischen Charakters. Das Durchschnitts-Historiengemälde ist fürchterlich gekünstelt und lässt oft den Eindruck zurück, als hätte der Künstler den Halt über sein Sujet in dem unnöthigen Gedränge von Details verloren. Derartige Motive sollten so einfach als möglich dargestellt werden, um den Beschauer wirklich zu ergreifen. Das ganze Interesse liegt in dem Ausdruck der Hauptfiguren, und inwiefern sie Einem fühlen machen, dass sie es wirklich waren. Wo das verfehlt ist, glaube ich, verliert das Bild seinen ganzen Sinn.



Whitelaw Hamilton, Landschaft

Die Genre-Bilder der Glasgow-Schule sind häufig blosse Posenstudien — leicht und natürlich, wie Alexander Roches „Der Spiegel", wo die Mädchenfigur in ihrer einfachen Anmuth reizend behandelt ist. Man findet da auch jenen Funken von Originalität, welcher eine untrennbare Eigenschaft aller der Schule entsprungenen Werke ist. Walton hat das Zeug eines decorativen Malers in sich, wie er in seiner „Sonnenuhr" und neuerlich in seinem Porträt von Miss Dorothy Thomas gezeigt hat. Letzteres Werk ist bemerkenswert durch seinen Stil und seine glänzenden, obgleich discreten Farbeneffecte. Reid Murray ist der Maler von Episoden aus dem Landleben; seine Figuren sind stets malerisch und in Harmonie mit der sie umrahmenden Landschaft.

Kräftige, gesunde, und oft glänzende Arbeit ist der Ausweis der Glasgow-Schule. Ehre allen, denen Ehre gebürt!

DAS KUNSTGEWERBE AMERIKAS VON CLARA RUGE-NEW-YORK*



DAS Kunstgewerbe Amerikas ist noch nicht alten Datums. Erst in den letzten Decennien hat es sich zu einiger Bedeutung entwickelt. Dies darf niemand verwundern, der mit klarem Auge die hiesigen Verhältnisse betrachtet. Erstens fehlen die Inspirationen, die Traditionen der Kunst vergangener Jahrhunderte. — Ferner war das hiesige Volk bisher fast ausschliesslich ein Handelsvolk, der Notdurft des Tages galt begreiflicherweise erst das Bestreben der eingewanderten Bewohner Amerikas. Und dann als die Verhältnisse sich gefestigt hatten, da war der „Yankee" eben doch zum vollständigen „business man" geworden. Aber die grossen Reichthümer, die sich inzwischen angesammelt hatten, sollten natürlich auch zur Verschönerung des Lebens verwendet werden. — Und man konnte sich ja damit alles kaufen, was „Drüben" — in Europa nämlich — als kunst- und wertvoll galt. Zu einem selbständigen Geschmacke sich empor zu arbeiten, dazu fehlte Zeit und Lust. Der Geldwert entschied grösstentheils bei der Decoration der prunkvollen Häuser. Man war auch ganz überzeugt davon, dass hier im Lande der maschinellen Arbeit, der Massenproduction nichts hergestellt werde, das beanspruchen dürfe, als Kunstobject zu gelten und als solches bezahlt zu werden. — So galt es als selbstverständlich, dass alles, was in das Bereich der Kunst streifte, importirt sein musste. Elegante Möbel, Vasen, feine Glaswaren u. s. w. musste man sich von Europa mitbringen, wenn man zur Gesellschaft gehören wollte. So übertrieben eingebildet der Amerikaner im übrigen auf seine Verdienste ist — auf dem Gebiete der Kunst und Kunstindustrie, sowie überhaupt der gediegeneren Industrie verfällt er in das andere Extrem: Alles, was auf diesen Gebieten für schön gelten soll und wofür er bezahlen soll, das musste er von Europa oder dem Oriente beziehen.

Es fehlt hierzulande durchaus nicht an Talenten, aber da, durch den vorerwähnten Umstand des Mangels an Beeinflussung durch die Kunstwerke vergangener Zeiten, das Emporwachsen einer Kunst und Kunstindustrie ohnehin erschwert ist, und der praktische Erfolg durch das Vorurtheil des Publicums gegen alles Einheimische in dieser Richtung nicht ermuthigend ist, so hat das Aufblühen von Kunst und Kunstgewerbe wohl mehr Zeit in Anspruch genommen, als in Europa vielleicht mit den raschen Fortschritten Nordamerikas auf anderen, besonders den technischen und commerziellen Gebieten vereinbar erscheinen mag. Verschiedene amerikanische Künstler der Palette und des Meissels, von denen allerdings die

* Eine Studie an Hand der Pan-Amerikanischen Ausstellung in Buffalo.



D. J. Cameron, Vorfrühling in Toscana

Meisten in Europa gereift sind, haben sich in letzter Zeit einen bedeutenden Namen gemacht, wobei der Umstand nicht zu vergessen ist, dass ihr amerikanischer Ruhm stets erst dem Europäischen nachhinkt. Das Kunstgewerbe, die Kleinkunst des Hauses, ist mehr wie ihre grossen Schwestern auf die Heimat angewiesen, die heimischen Lebensverhältnisse, für die sie passen, die heimischen Producte, die sie verwerten soll, stempeln es eigentlich zu einem Unding, ihre Hervorbringungen zu importiren — aber darum auch ist es schwerer, sich das Studium dafür anderwärts zu holen, denn für Malerei und Sculptur. So kam es, dass die Kunstgewerbe den grossen Künsten erst nachgefolgt sind in der Production wirklich bedeutender Dinge.

Der „Architectural League" in New-York gebürt der Vorrang, die Kunstgewerbe und decorative Kunst schon seit mehreren Jahren in ihre Jahres-



Ausstellung in Buffalo, Speisetisch von Kilian Brothers & Somma, New-York

ausstellungen einbezogen zu haben. Es ist dadurch viel geschehen, um eine einheimische, industrielle Production nach künstlerischen Principien und durch individuelle Arbeit zu fördern. Aber nicht genug. Diese Ausstellungen finden nur einmal im Jahre statt und die „decorative Arts“ spielen naturgemäss eine secundäre Rolle.

Seit zwei Jahren hat sich nun hier der „National Arts Club“ gebildet, der in seinen Räumen permanente Ausstellungen verschiedener Künste und Gewerbe abhält und dessen ausgesprochener Zweck es ist, dem Kunstgewerbe einen Mittelpunkt zu schaffen, von dem aus es gefördert werden kann, wo sein Gedeihen und Wachsen beobachtet wird und wo das Publicum einheimische Production ständig findet. Es ist ein noch schwerer Kampf, aber wir sind in den letzten fünf Jahren weiter vorgeschritten in der Durchdringung des Kunstgefühles, sowohl bei den Producenten als den Abnehmern, als in zwanzig vorhergehenden Jahren.

Dem energischen Vorgehen des „National Arts Club“ ist es zu verdanken, dass in Buffalo die Kunstgewerbe nicht wie bei früheren amerikanischen Ausstellungen mit Esswaren in Blechbüchsen, Zählmaschinen, Zinnwaren u. s. w. in einem Raume ausstellen mussten. Allerdings nur ein kleiner Theil des „Liberal Arts“ und „manufacturers building“ ward den „Art manufacturers“ eingeräumt, aber es war das Centrum, der Kernpunkt, der streng abgetheilt war von der Umgebung, durch specielle Eingänge zu erreichen und dessen Mittelpunkt die prachtvolle in allen Farben der Edelsteine funkelnde Fontäne der Tiffanys bildete. Auf der kommenden St. Louiser Weltausstellung wird sich das amerikanische Kunstgewerbe in noch viel grösserem Masstabe zeigen können, da durch die Intervention



Ausstellung in Buffalo, Schrank, Colonialstil, von Kilian Brothers & Somma, New-York

des „National Arts Club“ bereits ein ganzes mächtiges Gebäude für dasselbe gesichert ist.

Wenn man nun fragt, in welchen Zweigen das amerikanische Kunstgewerbe hauptsächlich seine Auferstehung feiert, so wären wohl die Möbelindustrie, Glas inclusive Glasmalerei, Silberwaren, Schmuck sowie Keramik vor allem namhaft zu machen. In der „Arts Manufacturers“ Abtheilung haben grosse Firmen ganze „blocks“ eingenommen, während der „National Arts Club“ sich einen Raum hat speciell reserviren lassen, um Einzelausstellern, die nicht einen so bedeutenden Raum mit ihren Arbeiten füllen konnten, Gelegenheit zu geben, ihre Producte gemeinsam zu zeigen, wobei ein höchst geschmackvolles Arrangement beobachtet wurde, so dass jeder Gegenstand am rechten Platze stand.

Im Möbelfache bilden Charles Rohlfs, Mc. Hugh und die „Eastwood Guild of Craftmen“ die Hauptvertreter künstlerischen Schaffens. Charles Rohlfs eigenartige Schöpfungen haben schon vor etwa einem Jahre in einem deutschen Kunstblatte Beachtung gefunden. Aber die wohl nur auf Abbildungen seiner Arbeiten basirte Kritik konnte ihm kaum volle Gerechtigkeit angedeihen lassen.

Rohlfs ist von deutschem Blute, der Sohn eines Hannoveraner Tischlers, aber nicht etwa direct als verfeinerter Nachfolger seines Vaters hat er die Kunsttischlerei aufgenommen, sondern auf dem grossen Umwege einer erfolgreichen Schauspielercarrière, die ihn aber auf die Dauer nicht befriedigte.



Ausstellung in Buffalo, Tischchen von Kilian Brothers & Somma, New-York

In seinen Musestunden fing er an, für den eigenen Hausgebrauch Stühle zu verfertigen — und an diese schlossen sich andere Gegenstände, wie der Bedarf sie benöthigte, an. Durch diese Entstehung hat sich auch das Nützlichkeitsprincip so sehr dominirend darin durchgearbeitet, und anderseits durch seine künstlerische Begabung wird das Gefühl für richtige und schöne Formen hineingetragen. Rohlfs erklärte mir, dass er sich heutigen Tages in die Verfertigung eines Stuhles versenke, wie einst in eine Shakespeare'sche Rolle — er pflegte noch mit Booth aufzutreten. — „Wenn ich einen Stuhl anfertige, bin ich ein Stuhl", waren seine Worte. Die Ornamentirung ist stets einfach gehalten und an den Zweck des Gegenstandes streng sich anlehnend.

Die Maserung des Holzes, besonders der Eiche und Esche, haben ihm sehr viele Motive gegeben für höchst eigenthümliche leicht erhabene Decorationen, besonders für seine „Woodpanels" (getäfelte Einlagen). Den natürlichen Linien des Holzes verdanke er die glücklichsten Inspirationen für seine Zeichnungen, sagt Rohlfs und in einem kleinen Aufsatz, der in einer Chicagoer Zeitschrift „The house beautiful" erschien, macht er auf die Poesie aufmerksam, die in den Eindrücken der Natur — des Sturmes, der leichten Brise, der Schneewehen u. s. w. — auf jede Holzfaser verborgen liegt. In dieser fast nervös gesteigerten Beobachtungsgabe, gepaart mit Künstlerphantasie, liegt der intime Reiz Rohlf'scher Arbeiten. Noch mehr als in der Ausstellung, auch in der Werkstatt, — wo der Mann mit dem ausdrucksvollen



Ausstellung in Buffalo, Theetisch, zugeklappt, von Kilian Brothers & Somma, New-York

Schauspielerantlitz im Lederschurz mit acht Arbeitern um die Wette schafft — wurde mir derselbe klar, in Rohlfs Heim, dem grünumwachsenen Cottage in Norwood Avenue in Buffalo. Hier ist jedes Stück seine Arbeit und jedes steht am rechten Platz für den richtigen Zweck. So vieles konnte erst hier zur rechten Geltung kommen, zum Beispiel die Tellerständer, welche an den „Mouldings“ (Bilderleisten) aufgehängt werden. Das sind Leisten, welche hier allgemein in den Wohnungen angebracht werden, um Bilder daran mittels Drähten aufzuhängen und das Nägeleinschlagen zu vermeiden. Rohlfs hängt seine Tellerständer direct daran und mit dem bunten, aus alten Colonialwohnstätten stammenden Tellern besetzt, kommen sie so selbstverständlich zur Wirkung, dass man sich wundert, sie nicht früher und überall zu finden. So geht es mit vielen der Rohlf'schen Möbel.



Ausstellung in Buffalo, Theetisch, aufgeklappt, von Kilian Brothers & Somma, New-York

Während Rohlfs Arbeiten vollständig auf unbeabsichtigter, dem eigenen Geschmacke und Bedürfnisse angepasster Erfindung beruhen, so lehnt sich der Missionsstil Joseph P. Mc. Hughs bewusst an bestimmte Motive an. Herr Mc. Hugh aus New-York hat in Buffalo mit dem „National Arts Club“ ausgestellt



Ausstellung in Buffalo, Sitzbank von Kilian Brothers & Somma, New-York

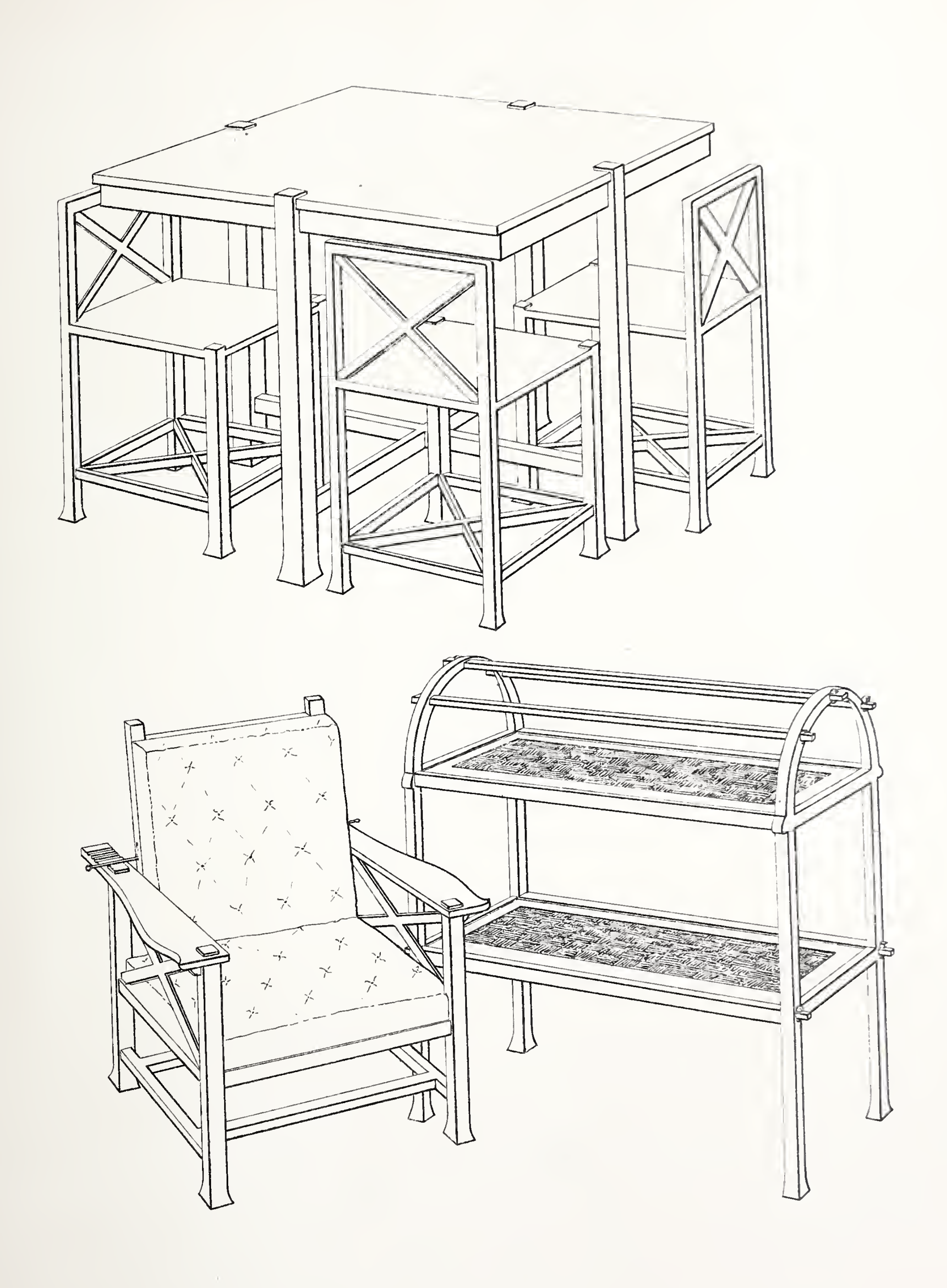


Ausstellung in Buffalo, Lehnstuhl, Missionsstil, von Joseph P. Mc. Hugh, New-York

und auch die ganze Möblirung des „New-York State Building“ besorgt, allerdings wenig in Harmonie mit der Bauart derselben in griechischer Tempelform, da die Möbel klösterliche Formen tragen. Mc. Hugh hat die Inspiration für seine Möbel durch einen alten spanischen Stuhl aus Californien empfangen, wie ihn die ersten Missionäre zu benutzen pflegten, die nach Amerika kamen. Er baute sich ein completes Schema für handgefertigte Möbel und Innendecorationen zurecht, auf den spanischen, holländischen und altenglischen frühen Stilarten basirend, wie die ersten Missionäre sie herüber verpflanzten. Die einheimische Esche, nach den Farben der Natur gebeizt, eignete sich am besten dazu, die einfachen, massiven und geraden Linien dieses Stiles wiederzugeben. Die Sitze sind von Binsen, Rosshaar, Flachs und Leder. Nur Naturproducte werden gewählt. Die Anregung für Schaffung dieses neuen amerikanischen Nutzstiles verdankt Mc. Hugh, wie er bekennt, William Morris, aber da die Missionäre, nach deren primitiver Möbelfabrication er seine Muster wählte, zwar Spanier, Holländer und Engländer waren und von dort ihre Arbeitsweise mitbrachten, dieselbe aber hiesigen Verhältnissen anpassten und mit hiesigem Material arbeiteten, so prätendirt Mc. Hugh, indem er, auf jene Missionsarbeiten basirend, weiter gearbeitet hat, einen amerikanischen Stil erfunden zu haben, der hier die Nutzkunst vertreten und dem Luxus steuern soll. Für die engen New-Yorker Wohnungsverhältnisse, sowie überhaupt für Gesellschaftsräume eignet er sich wenig, seiner Plumpheit wegen, sondern taugt besonders für grosse Hallen



Ausstellung in Buffalo, Ruhebank zum Schaukeln, Missionsstil, von Joseph P. Mc. Hugh, New-York



AUSSTELLUNG IN BUFFALO, MÖBEL. MISSIONSSTIL.

VON JOSEPH P. MC. HUGH, NEW-YORK

AUS [illegible] K. K. [illegible] UND STAA[illegible]S[illegible]CKE[illegible]



AUSSTELLUNG IN BUFFALO, MÖBEL, MISSIONSSTIL

VON JOSEPH P. MC. HUGH, NEW-YORK

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDR



Ausstellung in Buffalo, Schreibtisch, Missionsstil, von Josef P. Mc. Hugh, New-York

und Veranden, wie sie im Süden zu finden sind. Die technische Ausführung ist übrigens vorzüglich. Die Fugen und Schwalbenschwanzverzapfungen sind sehr gut hergestellt.

Ohne so viele Prätensionen treten die „United Crafts of Eastwood" (New-York) auf. (Vereinigte Handwerker von Eastwood N. Y.) Deren Möbelformen basiren auf den einfach englischen und die Beeinflussung der englischen Bewegung durch Morris wird anerkannt. Die Ähnlichkeit mit den Möbeln Mc. Hughs ist unverkennbar, obgleich dieser behauptet, sein Stil sei neu und ganz eigenartig. Die Eastwood-Möbel sind allerdings zierlicher gehalten und von kleineren Dimensionen, was sie für viele Gelegenheiten beiweitem praktischer gestaltet. Esche und Haselnuss dienen als Material. Es ist eine Genossenschaft von Arbeitern, die diese Möbel in dem kleinen, im Norden des Staates New-York gelegenen Städtchen Eastwood herstellen. Leder wird mit Vorliebe für die Sitze verwendet und mit ganz besonderer Vorsicht nach altspanischer Methode präparirt. Matte Farben, zu den grünlichen und bräunlichen Tönen der Beize in schöner Harmonie stehend, werden verwendet. Dass in billigeren, zum grossen Theil fabriksmässig hergestellten Möbelwaren heute hier auch die Formen nach englischen Mustern und der amerikanische Colonialstil vorherrschen, zeigen die Möbel aus der Kilian'schen Fabrik.

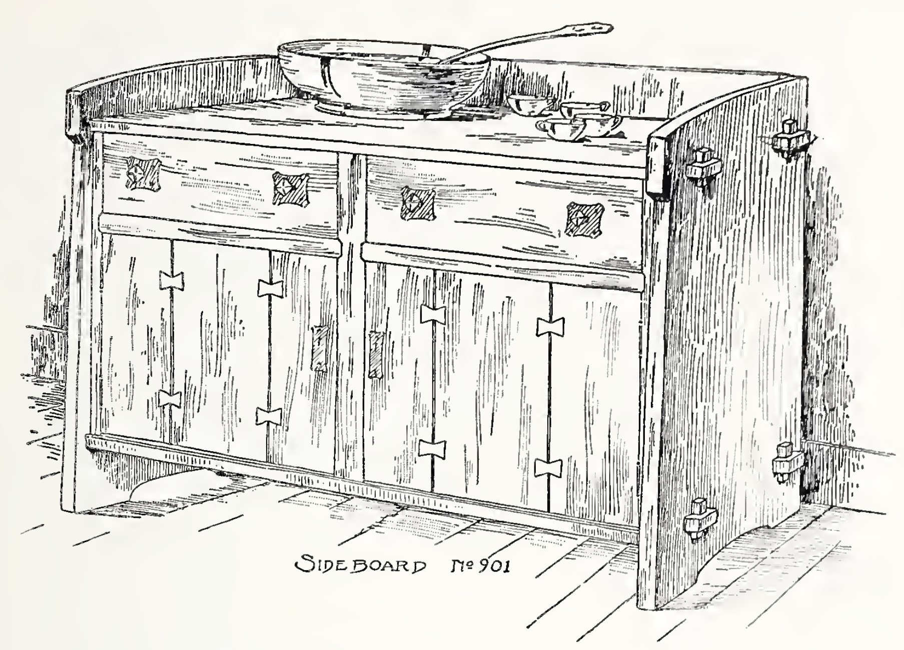


Ausstellung in Buffalo, Lesetisch mit Stuhl in einem Stück, Missionsstil, von Josef P. Mc. Hugh, New-York



Ausstellung in Buffalo, Bücherschrank, von „The United crafts", Eastwood, New-York

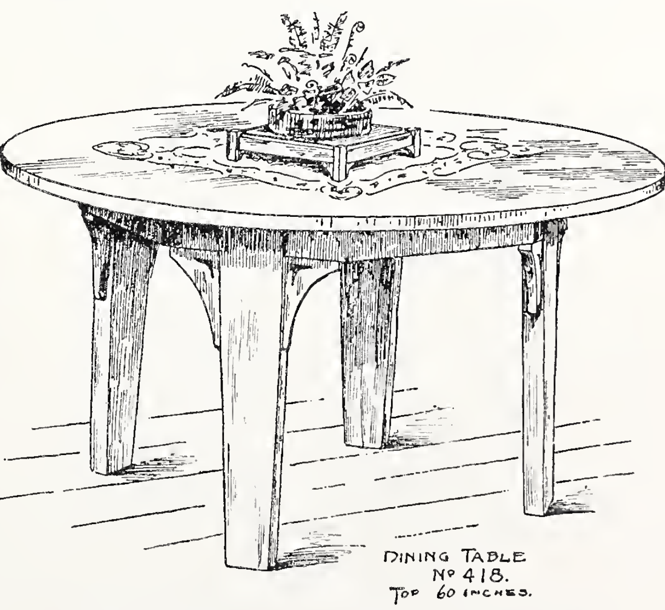
In ganz merkwürdigem Contraste nicht nur zu der fast klösterlichen Einfachheit des Missionsstiles im Möbelfache, sondern auch zu der ganzen Tendenz des Nutzstiles im Möbelstil stehen die Tapeten, und dies trat auf der Ausstellung umso greller hervor, als die Herren Birge und Söhne, welche wohl die grossartigste Tapetenfabrik der Staaten besitzen, ihre Ausstellung und auch Fabricationsräume im Missionsgebäude eingerichtet hatten, das sie gemeinsam mit den Gebrüdern Lamb errichteten, die ihre Glasmalereien und Kircheneinrichtungen zu einer Kapelle des Gebäudes vereinigt hatten. Der Gedanke der gemeinsamen Ausstellung war, wie in der Zeit der Missionäre, Kapelle und Arbeitsräume unter ein Dach zu bringen, auch Agriculturgeräthe — sehr moderner Machenschaft! — fanden nach damaligem Brauche im Garten Aufstellung. Die Tapetenmuster, welche von den Birge hergestellt wurden, waren überreich, zum Theile im Rococostil gehalten, zum Theile eine fast realistische Wiedergabe von Blumenfeldern, Malven, Mohnblumen u. s. w. darstellend, welche an japanische und secessionistische Motive anklangen, aber viel überfüllter waren. Dann wieder sah man mit Rosen oder Flieder bewachsene Gitter und als Neuestes wurde eine Tapete dort hergestellt, die eine vollständige Imitation einer eben auf die Leinwand geworfenen Landschaft repräsentirte. Die groben Leinwandfäden waren imitirt. Zum Theile war die Leinwand leer, dann kam der hineingepinselte blaue Himmel, in den eine Waldlandschaft hineinragte. Eine Rolle zeigte höhere Bäume, die andere niederes Buschwerk und nach Belieben sollen mehrere Bahnen der einen oder anderen nebeneinander verwendet werden, um Abwechslung zu bringen,



Ausstellung in Buffalo, Credenz, von „The United crafts“, Eastwood, New-York

die aber doch in Monotonie ausarten muss bei der Wiederholung der realistischen Motive. Man will damit Effecte aus der Colonialzeit nachahmen, aber die Behandlung ist dafür zu breit und beabsichtigt unfertig. Andere Tapeten zeigen Gobelinimitation mit moderner Zeichnung: Golfspieler und Kutschenpartien in der Landschaft. Hier wirkt die Wiederholung derselben realistischen Figuren in Action sehr ermüdend. Es ist geradezu eine geschmacklose Unart der Mode, die uns da entgegentritt, welche der Schönheitsempfindung Hohn spricht.

Ein sehr stimmungsvoller Raum war die Missionskapelle, von den Brüdern J. und B. Lamb errichtet, im südlichen Theile des Missionsgebäudes, welches im Stile der alten Missionen von Südcalifornien gehalten war. Täglich wurden in der Kapelle Orgelconcerte abgehalten und der Totaleindruck war dadurch ein completer.



Ausstellung in Buffalo, Speisetisch, von „The United crafts“, Eastwood, New-York



Ausstellung in Buffalo, Stuhl, von Charles Rohlfs, Buffalo

In Glasmalerei haben sich die Amerikaner in den letzten Jahren bedeutend hervorgethan. Die Ausstellung wies allerdings ausser den Fenstern von Frederic G. Lamb wenige von Bedeutung auf, aber soeben hat ein mächtiges Fenster von dem Präsidenten der „American Artists Society", John La Farge, im „National Arts Club" Aufstellung gefunden, das eine sehr gediegene Composition darstellt: die Weisheit, der das Alter und die Jugend huldigen. Diese sind durch die Figuren eines Greises und eines Jünglings versinnlicht. Die Farbe ist sehr brillant und die Zeichnung in schönen, kräftigen Linien gehalten. In den Studios von Tiffany wurden auch von verschiedenen Künstlern bedeutende Glasmalereien in Favrile Glass im Mosaikstil verfertigt. Unter anderem von Josef Lauber, Edward P. Sperry, Frederick Wilson und A. F. Northrup, aber auch sie fanden auf der Ausstellung nur Vertretung durch Wilsons Entwurf für die „Verkündigung", ausgeführt in Favrile Glass, wohl aber hat man oft Gelegenheit, in den New-Yorker Studios der Tiffanys die neuesten Glasmalereien zu studiren. Ein Raum ist dazu eigens kapellenartig eingerichtet.



Ausstellung in Buffalo, Schrank, von Charles Rohlfs, Buffalo

In anderen Branchen waren aber die Tiffanys auch sehr vorzüglich auf der Ausstellung repräsentirt. Die beiden Firmen Tiffany und Co. — Edelstein- und Perlenschmuck, Gold- und Silberschmiedarbeiten — und Louis C. Tiffany — der der Sohn des älteren Firmainhabers ist und unter eigenem Namen, die grossen Glaswerkstätten leitet und der ein vorzüglicher Künstler und der Zeichner und Erfinder des „Favrile Glass" ist — sie haben, obgleich in New-York die beiden Firmen getrennt arbeiten, gemeinsam in Buffalo ausgestellt als „Tiffany Studios". Es war eine grossartige Ausstellung, da die Arbeiten so vieler und verschiedenartiger kunstgewerblicher Gebiete, auf denen allen ganz Besonderes geleistet wird, vereinigt waren. Den Mittel-



Ausstellung in Buffalo, Truhe, von Charles Rohlfs, Buffalo

punkt der ganzen kunstgewerblichen Abtheilung bildete, wie schon erwähnt, die grosse Fontäne, welche mit wunderbarer Nachahmung krystallinischer Effecte in buntem Glas, über das sich die weissen Fluten ergossen, dem grossen Raume Stimmung verlieh. Das „Favrile Glass", das durch Metallverdampfung hergestellt wird, und zwar in den zartesten, hellen, sowie in tiefsatten, bronzeartigen, irisirenden Tönen, ist, wie ich weiss, auch in Europa schon rühmlich bekannt. Die Formen entlehnt Louis C. Tiffany dem Blumenreich. Die schlanke Lilie, die Anemone und die Tulpe haben ihm für dieselben die Inspirationen gegeben. Jedwede die Augen von dem Totaleindrucke der Farben und Formen ablenkende Decoration ist vermieden. Nur in leichten, wie zufälligen Linien, die auch wieder an Blattformen gemahnen, ist diese gehalten, wo sie überhaupt, wie bei hohen und grossen Vasen erscheint. Ausser für Vasen und Gläser findet das „Favrile Glass" auch sehr



Ausstellung in Buffalo, Tischchen mit aufschliessbaren Fächern, von Charles Rohlfs, Buffalo



Ausstellung in Buffalo, Lampe aus getriebenem Metall und Favril Glass, Tiffany Studio, New-York

vielfache Verwendung zur Bedachung für Lampen und elektrische Lichter. Das durchscheinende Licht gibt wieder ganz neue, reiche Effecte des Farbenspieles im bunten, irisirenden Glase und der Phantasie des Künstlers wird weiterer Spielraum geschaffen. Zu den geschmackvollsten derartigen Arrangements gehörte zum Beispiel ein Bund doldenartiger Blumen, die vom Tisch emporwuchsen und in deren jeder ein elektrisches Licht glühte, dann die Halbfigur einer Wassernymphe, die hoch in den Armen eine mächtige Muschel hielt, darin das Licht verborgen war u. s. w.

Unter den Juwelierarbeiten nimmt eine Specialität der Tiffanys besonderes Interesse in Anspruch, und zwar aus verschiedenen Gründen. Es sind die reizvollen Schmuckgegenstände aus amerikanischen bunten Perlen. Erstens bieten sie durch ihre eigenartigen schillernden Farben Effecte, die bisher ungekannt waren, dann repräsentiren sie eine neue amerikanische Industrie und schliesslich ist der Gedanke nicht fernliegend, sie könnten dem Künstler der Familie Tiffany zu seiner Erfindung der bunten, schillernden Gläser, die Inspiration gegeben haben, denn der Effect ist ein ganz ähnlicher. In demselben zarten Rosa, Grün, Hellblau und Gelb, die die Perlen tragen, producirt er die schönsten Gläser. Diese Perlen, welche mit kleinen Diamanten umgeben oder auch als lange Hängeperlen zu sehr künstlerischen Schmuckstücken verarbeitet werden, sind den mächtigen Flüssen des Westens entnommen. Schon als die Indianer noch die Alleinherrscher unseres Continents waren, wurden sie in grosser Zahl aus den Flussmuscheln gewonnen, aber der damals übliche Process, sie mittels Feuer zu gewinnen, nahm ihnen den Lüster. Für viele Jahre haben die Perlmuscheln nicht viel Beachtung gefunden. Erst in den Achtziger-Jahren des XIX. Jahrhunderts ist infolge einiger Funde plötzlich ein förmliches Perlfieber ausgebrochen und um der Verwüstung der Perlmuscheln vorzubeugen, hat seit einigen Jahren das



Ausstellung in Buffalo, Blasebalg, von Charles Rohlfs, Buffalo

„Government“ die Controle über die Perlgewinnung übernommen. Man trachtet jetzt die in Europa üblichen Methoden einzuführen, um die Perlen ohne Zerstörung der Muscheln zu gewinnen und mittels Wasserteleskop werden die Perlmuscheln gesucht. Infolge der rationellen Perlgewinnung hat sich auch neuestens die Perlmutterindustrie hier entwickelt. Fast alle wertvollen Perlen sind in den Besitz der Tiffanys übergegangen, die der kunstvollen Verwendung derselben ein besonderes Studium gewidmet haben. Eine grosse Sammlung von Perlen ist von Tiffanys an Herrn Pierpont Morgan veräussert worden, die derselbe dem New-Yorker „Natural History Museum“ zum Geschenke gemacht hat, wo sie eine nirgends sonst zu findende Sehenswürdigkeit bilden.



Ausstellung in Buffalo, Indianerin von ‚Aracana‘, Bronzestatue von Virginio Arias, Santiago, Chili

Gegenüber der Tiffany-Ausstellung befand sich in Buffalo diejenige der Silberschmiedarbeiten von der Gorham Company. Während die Tiffany'schen Arbeiten auch in der Silberschmiedekunst sich meist in leichten graciösen Formen halten, so bedingt gerade die Specialität der Gorham'schen, die gehämmerte Arbeit, massive, kraftvolle Formen. Die Silberschmiedekunst hat sich in Amerika erst in den Achtziger-Jahren aus der ganz commerziellen Massenproduction auf künstlerische Höhe erhoben. Im Jahre 1876 wagten sich auf der Centennalausstellung die ersten künstlerischen Versuche amerikanischer Silberschmiede hervor, die allerdings in der Formengebung noch vielfach aller ästhetischen Anforderungen spotteten, aber doch durch die frische Originalität mit der sie der Conventionalität ins Gesicht schlugen, manche verblüffende Effecte erreichten. Freilich, es war noch ein langer Weg bis zu den hochkünstlerischen Errungenschaften, die uns heute von den Gorham in dieser Kleinkunst, die so lange als das ureigenste Eigenthum der alten Gilden betrachtet ward, geliefert werden. Seit einigen Jahren hat die Gorham Company die gehämmerten Silberarbeiten zu ihrer Specialität erhoben (Silver martelé). Aus einem Silberklumpen wird der ganze Gegen-



Ausstellung in Buffalo, Blasebalg, von Charles Rohlfs, Buffalo



Ausstellung in Buffalo, Glasfenster Verkündigung, entworfen von Fred. Wilson, ausgeführt in Favrile Glass im Tiffany Studio, New-York

stand nebst allen Decorationen herausgehämmert. Es wird dadurch in der Decoration stets gerade das erreicht, was genau für den Gegenstand, sei er Vase, Becher, Fruchtbehälter, Theekessel, Tafelaufsatz oder was immer, passt und als etwas ganz Selbstverständliches wird derart Harmonie der Grundform und der Decoration erreicht. Diese hält sich nicht an die Stilarten vergangener Perioden, sondern die Formen der Natur möglichst im Einklange mit dem Zwecke des Gegenstandes werden herbeigezogen. Dadurch, dass selbst sehr complicirte Formen nur in den Gegenstand selbst eingehämmert werden und alle hinzugethanenen Verzierungen fehlen, wird dem Material nie Zwang angethan und die Constructionslinien werden ganz von selbst accentuirt statt verdeckt. Das Ornament wird nirgends als Überladung empfunden, sondern die Decoration ist stets in suggestiven Formen gehalten, wie sie der Herstellungsprocess bedingt. Durch ein Hinzufügen von Juwelen wird jedoch oft ein Farbenreiz der Formenschönheit zugefügt. Als eine Neuheit ist die Combination von Silber mit Kupfer anzusehen, welches sogar durch einen Process in verschiedenen Farben hergestellt wird und dessen warme Töne und glatte Formen, besonders für hohe, schlanke Gefässe, die dann in silbernen, gehämmerten Gestellen stecken, von ungemein wohlthuender Wirkung ist. An der Spitze der seit 1831 bestehenden Gorham Company, welche zugleich vollständig auf philanthropischen Principien auf-

gebaut ist, steht heutzutage Mr. Edward Holbrook, der seit 1870 daselbst arbeitet und sich von einem kleinen Angestellten durch seine geschäftlichen und künstlerischen Fähigkeiten emporgearbeitet hat. Die originellen Entwürfe für die letzte Specialität der Gorhams, die gehämmerten Arbeiten, sind das Werk des Künstlers William C. Codman und seiner Schüler, denn unter dem genialen Manne arbeitet eine ganze Schar von Jüngern.



Ausstellung in Buffalo, Glasfenster, Religion, von F. S. Lamb

Die Centennialausstellung in Philadelphia im Jahre 1876 hat ebenfalls die Veranlassung zum Aufschwung in einer anderen Branche des Kunstgewerbes gegeben, die heutzutage reiche Früchte trägt. Es ist die Keramik und Fayence. Schon 1874 that sich in Cincinnati eine Anzahl Frauen zusammen, um keramische Arbeiten zu decoriren. Man kam über den Dilettantismus nicht hinaus, denn es fehlte die richtige Inspiration in dem von der alten Cultur abgeschnittenen Lande. Aber die französischen und japanischen Arbeiten in der Centennialausstellung gaben den Anstoss, dass jene Frauen mit neuen Ideen an die Arbeit gingen, denen keine Imitation jener fremden Kunstindustrien zugrunde lag, sondern der Gedanke, dass auch hier ein heimisches Product entstehen könne, dem der amerikanische Boden und das amerikanische Talent zur Eigenart verhelfen solle. Die hiesige Thonerde eignet sich nämlich ganz besonders zur Töpferei. Schon im Jahre 1877 wurden die ersten Versuche gemacht, verdünnte Farbe direct auf den nassen Lehmkörper zu appliciren. So gab man der Idee Form, aus der einheimischen Thonerde Gefässe herzustellen, in denen die Farbe vor dem Feuern applicirt wurde, um diese mit dem Gegenstande zu einer Masse zu gestalten, dann


Ausstellung in Buffalo, helle Rookwood Pottery mit Reliefverzierungen, Cincinnati

ward die Biscuitmasse mit Glasuren bereichert und geschützt.

Unter diesen Cincinnati-Frauen war es vor allem Frau Maria Longworth Storer, die der Sache zum Erfolge verhalf und zum Kunstenthusiasmus die Geschicklichkeit und die finanzielle Grundlage mitbrachte, um ein grösseres Unternehmen ins Leben zu rufen. Sie eröffnete im Jahre 1880 eine Töpferei, welche sehr erfolgreich war. Sie nannte dieselbe „Rookwood Pottery". Im Jahre 1889 stand dieselbe schon vollständig auf eigenen Füssen und die finanzielle Hilfe der Frau Storer ward entbehrlich. Eine Gesellschaft übernahm die Oberleitung. Ein Punkt, der stets im Auge behalten wurde, ist derjenige, zur Decoration der Gefässe nur einheimische Kräfte zu verwenden, wovon nur einmal zu Gunsten eines Japaners eine Ausnahme gemacht wurde. Charakteristisch für Rookwood-Ware ist deren warmer, tiefrother und goldbrauner Ton, der sie kennzeichnet. Zu diesen Tönen eignet sich die hiesige Thonerde ganz besonders. Nichtsdestoweniger wird die Ware jetzt auch in grünen und blauen Schattirungen hergestellt. Die Tigeraugen und Goldsteine — von eigenthümlichen, glücklichen Zufällen in der Feuerung abhängig — sind seltene, besonders wertvolle Stücke. Ferner hat man Gefässe ohne Decorationen in einer Farbe hergestellt, welche in andere Töne übergeht. Auch die lichtblaue Ware, mit leichter Decoration versehen, ist neuesten Datums und die Irisware von zartrosa und warmgrauer Tönung. Die neueste Errungenschaft ist Ware in Mattglanz, welche nur wenige kräftige decorative Linien verzieren nach altindianischen Mustern. Manche dieser Stücke tragen auch Relieffiguren nach Indianermanier. Jahrelang war die Rookwood-Ware mit ihren prachtvollen, tiefrothen, satten Tönen berühmt und während


Ausstellung in Buffalo, helle Rookwood Pottery mit Reliefverzierungen, Cincinnati


Ausstellung in Buffalo, Rookwood Pottery, Cincinnati



Ausstellung in Buffalo, helle „Rookwood Pottery“, Cincinnati

die Ware durch diese eigenartige Grundtönung immer als schön anerkannt blieb, wurde die altmodische, realistische Decorationsweise mit Köpfen und Blumen überholt. Rookwood war auch in Amerika nicht mehr vereinzelt und musste trachten, Neues zu bringen, wollte es nicht in den Schatten gedrängt werden. Auf der Buffaloer Ausstellung wurde die neue Mattglanzware zum erstenmale gezeigt. Während einige Stücke noch ein wenig den Versuchscharakter an sich tragen, so bringen andere einen höchst angenehmen, gefälligen Eindruck hervor.



Ausstellung in Buffalo, Rookwood Pottery, helle Metallglanzware, Cincinnati

Neben der Rookwood-Ausstellung in Buffalo war diejenige der Grueby-Töpferei zu finden, einem neuen Unternehmen, das während der kaum vier Jahre seiner Existenz schon grosse Erfolge aufzuweisen hat. Der Charakter dieser Arbeiten ist grundverschieden von dem der Rookwood-Töpfereien. In Boston befindet sich die Werkstätte, der die Herren Grueby und Kendrick vorstehen. Grueby ist der Erfinder des Processes, welcher die matte Emailglasur bewirkt. Das Verfahren, von welchem er Säuren und Sandgebläse ausschliesst, ist sein Geheimnis. Er bewirkt dadurch eine Art Ware, welche an altkoreanische Töpferei erinnert. Die Glasur ist von ungemeiner Zartheit. Sie besitzt die Glätte, welche unwiderstehlich anzieht, sie zu berühren, wobei man findet, dass die scheinbar kleingekrachte Textur nicht fühlbar ist. George Prentiss Kendrick macht die Zeichnungen der Formen und Decorationen und ist, obgleich er früher nie für Keramik gearbeitet hat, doch von einem sehr glücklichen Talent geleitet, denn die Töpfereien zeigen geschmackvolle und originelle Formen. Die Decoration ist meist der vegetabilischen Welt entnommen und besonders langstielige Blattformen werden von ihm bevorzugt. Als Beschäftigung nach einer Krankheit nahm Kendrick zum Vergnügen das Modelliren von modificirten Pflanzenformen auf und fand dann ungewöhnliches Interesse daran, weil es ihm gelang, schöne Resultate zu erzielen. Er machte es deshalb zu seinem Lebensberuf, Entwürfe von Formen





Ausstellung in Buffalo, Rookwood Pottery, helle Metallglanzware, Cincinnati



Ausstellung in Buffalo, helle Rookwood Pottery, Cincinnati

und Ornamenten für die Keramik zu erfinden. Heute modelliren zwanzig junge Damen die Ornamente in das halbgetrocknete Thongefäss. Keine Maschine wird verwendet, sondern die individuelle, verschiedene Arbeit zeigt sich in jedem Gefässe. Die Farbenscala, in welcher diese Arbeiten hergestellt werden, ist eine mattgebrochene, die mit dem Mattglanze und der reizvollen Textur harmonirt. Altgrün, Goldgelb und Elfenbeinfarbe, Tiefbraun, Röthlichgrau, Hellgrünblau sind die Haupttöne. Es gibt nie zwei in Farbe und Form gleiche Gefässe. Ein grosser Reiz liegt in den Grueby'schen Arbeiten, die den Eindruck von mehrtausendjährigen Culturen hervorrufen, ohne eine derselben sclavisch nachzuahmen. Schöpferisch war Herr Grueby auch auf dem Felde der Fayencen. Er hat die alten Farben der Della Robbia wieder neu belebt und mit einer erweiterten Farbenscala ergänzt. Eine sehr gelungene Copie nach Lucca della Robbia ist sein Werk. Auch in bunten Kacheln, Kaminen u. s. w. wird sehr Gutes geleistet und diese Producte finden in vielen Prachtbauten und Kapellen Verwendung.



Ausstellung in Buffalo, Grueby Pottery, Boston

Eine andere Richtung moderner Keramik, die Beachtung verdient, repräsentirt Charles Volkmar. Die Volkmar-Waren rangiren heutzutage unter die künstlerisch am höchsten vollendeten modernen Producte. In Buffalo nehmen sie eine Vitrine ein. Herrn Charles Volkmars Töpferei liegt in Corona, nahe bei New-York, und seine Gefässe sind in New-York bei Kunsthändler Macbeth zu finden, wo sie gewöhnlich ihren Platz neben den tiefgetönten Landschaften der Niederländer oder der Barbizon-Schulen einnehmen. Sie geben Stimmung und stören nie, denn ihr eigenthümlicher Reiz liegt gerade in der ungeheueren Einfachheit.

Die Volkmar-Waren sind von monochromer Farbe, die aber ganz eigenartig gebrochene Töne aufweist, welche durch mehrfache Glasuren übereinander erreicht wird. Volkmar deckt unermüdlich



Ausstellung in Buffalo, dunkelrothbraune Rookwood Pottery, Cincinnati

eine Glasur wieder mit einer anderen Farbe, von der er fühlt, sie wird eine schöne Wirkung hervorbringen. Die ungemischte Farbe wird applicirt und die Wirkungen der vielfachen Übermalungen ergeben die tiefsatten, warmen Töne und auch die — man kann sagen — atmosphärische Wirkung in den zarten Nuancirungen. Neuestens producirt Volkmar auch leicht decorirte Ware, aber dasselbe feine Gefühl für Farbe und Stimmung charakterisirt ihn auch hier, die decorative Malerei wird bei ihm zuerst auf den rohen Thon angelegt und dann kommt die Grundfarbe. Dadurch mischen sich beide und die feine, mystische Wirkung der verschwommenen Zeichnung und der sich in die Grundfarbe auflösenden Farben und Formen der Decorationen werden erreicht, welche die Volkmar-Waren zu so ungemein fein empfundenen Kunstobjecten stempeln. Die Formen entsprechen der Farbengebung an Einfachheit, jede vorstehende Decoration, selbst horizontale Ringe sind vermieden. Nur glatte Grundformen findet Volkmar in Harmonie mit seinen Farben.



Ausstellung in Buffalo, dunkelrothbraune Rookwood Pottery, Cincinnati

Herr Charles Volkmar war ursprünglich Landschafter und hat in Paris unter Bary und Harpigni studirt. Damals schon hat er die ersten Versuche in der Töpferei unternommen um, bei seiner Heimkehr nach Amerika, etwa zehn Jahre zurück, sich mit voller Energie darauf zu werfen, eine seinem Kunstgefühle entsprechende amerikanische Specialität der Töpferei zu schaffen. Neuestens bewirkt er auch besondere Effecte, indem er statt Säuren Oxyde verwendet. Volkmar ist übrigens auch ein sehr tüchtiger Landschafter, der in keiner unserer Akademie-Ausstellungen fehlt.



Ausstellung in Buffalo, dunkelrothbraune Rookwood Pottery, Cincinnati

Unter der gemeinsamen Ausstellung der „National League of mineral Painters“ befan-





Ausstellung in Buffalo, Grueby Pottery, Boston

den sich unter vielen dilettantischen Arbeiten auch einige von echtem Kunstwert. Da sind besonders zu nennen: die grau und blauen Steinwaren, die Frau S. S. Frackelton aus Wisconsin herstellt. Die altdeutschen Waren haben sie entschieden beeinflusst, doch zeigen ihre Zeichnungen vielfach secessionistische verschlungene Pflanzenformen. Frau Louisa Mc. Laughlins Arbeiten haben Interesse, weil sie die einzige ist, die ihre Blumendecorationen auf amerikanisches Porzellan malt, das sie selbst herstellt. Sonst wird das Porzellanmalen allgemein auf importirtem französischen Porzellan betrieben. Frau Mc. Laughlin ist eine Dame in sehr vorgeschrittenem Alter, was daraus erhellt, dass sie die Lehrerin der Frau Storer war, welche die Rookwood-Töpferei gründete. Ihre Arbeiten zeigen Geschmack und Frau Storer ist jedenfalls in der technischen Production weiter vorgeschritten in deren Pfaden, denn Frau Mc. Laughlin stellt nicht nur das Porzellan sondern auch die Farben und alle Materialen selbst her. Laura Overly aus Pittsburgh und Marshall Fry aus New-York ähneln in dem Effecte von impressionistisch gehaltenen Blumen, die sich im dunkeln Hintergrunde auflösen und dadurch eine hoch künstlerische Wirkung erzielen. Noch wären die Arbeiten der Frau Doremus aus Bridgeport zu erwähnen, die durch Auftragen der Farben über Goldgrund einen eigen-



Ausstellung in Buffalo, Grueby Pottery, Boston





Ausstellung in Buffalo, Grueby Pottery, Boston

thümlichen Lüster zu erzielen weiss, der manchmal an Favrile Glass gemahnt und die hübschen Blumenmalereien von Miss Montford.

Der Totaleindruck, der nicht übermässig grossen Ausstellung war ein künstlerischer. Die vielen Sculpturen und Brunnen, die Lagunen und der grosse Park, verhalfen wesentlich zu demselben.

Die Sculpturen waren keineswegs lauter Meisterwerke, aber sie förderten das Gesammtbild. Nicht vergessen darf man des geschmackvollen Placates, welches die Ausstellung überall ankündigte: „Der Geist des Niagara", eine Frauengestalt, die sich aus den Fluten der Fälle erhebt, in zarten Tönen des Regenbogens ist das Ganze gehalten. Ein Werk der Buffaloer Malerin Mrs. Cary.

Ehe wir aber vom amerikanischen Kunstgewerbe scheiden, erübrigt es noch, einen kurzen Abstecher nach „East-Aurora" zu unternehmen, das, weil nur einige Meilen von Buffalo entfernt, die Arbeiten der „Roycrofter" nicht zur Ausstellung gesandt hat, weil jeder, der denselben Interesse entgegenbringt, sie am besten an Ort und Stelle studiren kann. Elbert Hubbard hat daselbst eine ideale Stätte geschaffen, wo Bücher gedruckt, gebunden und mit der Hand illuminirt werden, wo jeder Arbeiter das, was er thut, unter seinem Namen thut. Bisher war es nur zu sehr amerikanische Geschäftsgepflogenheit, dass selbst der eigentliche geistige Urheber und der kunstbeflissene Arbeiter unter dem Firmanamen zu verschwinden hatte. Von dem Wunsche beseelt, seine Schriften nach eigenem Geschmacke und Gutdünken zu verlegen, hat Hubbard auf



Ausstellung in Buffalo, Grueby Pottery, Boston

seiner Farm in East-Aurora eine Druckerei angelegt. Seine Frau hat die Bücher illuminirt. Nach und nach vergrösserte sich das Unternehmen. Hubbards kleine, streitbare Zeitschrift „The Philistines“ ward daselbst verlegt. Ausgaben Shakespeare'scher Sonette, solcher von Brownings, Tennysons und Ruskins Werken wurden veranstaltet und Hubbards eigene Werke: „Kleine Reisen“ zu berühmten Autoren, Staatsmännern, Musikern u. s. w. wurden hier gedruckt, gebunden und illuminirt. Fast die ganze Einwohnerschaft von East-Aurora und Umgebung wurde schliesslich in die Arbeitergemeinde einbezogen, besonders die jungen Mädchen zeigten sich für das Illuminiren sehr geeignet. Nicht zwei Bücher gleichen sich. Die ganze Vereinigung — denn jeder Arbeiter hat Antheil am Gewinn — führt unter Hubbards Leitung ein künstlerisch erhöhtes Dasein, denn die Wohnstätten, Versammlungslocale, die ganze Lebensführung ist nach den Principien einer Durchdringung der Kunst ins Leben geleitet. William Morris ist Hubbards Ideal. Der Name „Roycrofter“ ist nach einem Mann namens „Roycroft“ gewählt, der einst in England schöne Bücher verfertigte. Dem eigenen Bedürfnisse entsprechend, werden neuerdings auch Möbelschreinereien, Steinhauerarbeiten u. s. w. von den Roycroftern ausgeführt. Elbert Hubbard und seine Roycrofter, die bereits allerlei Nachfolger finden, thun in doppelter Beziehung ein gutes Werk: nicht nur stellen sie echt künstlerische Producte her, sondern sie helfen auch gewaltig zur Schätzung der individuellen Arbeit, auf der ja allein der Fortschritt der Kunstgewerbe basiren kann. Der einzelne darf nicht sclavisch arbeiten, sondern muss den Stempel seines „Ichs“ dem Werke aufdrücken und kann so den Ruhm seiner eigenen Arbeit geniessen. Nur wenn die Massenproduction nicht das Talent und den Ehrgeiz tödtet, kann sich die Industrie zur Kunstindustrie, das Handwerk zum Kunsthandwerk erheben. Es sei hier noch erwähnt, dass die schönsten Illuminationsentwürfe von dem Roycrofter Sammy Warner herrühren.

Institutionen wie diejenige von Elbert Hubbard und die Bestrebungen vieler der vorgenannten Künstler und Kunstfirmen führen die nüchternen, geschäftsmässigen, aber nicht talentlosen Amerikaner, auf dem Boden, wo die Kunst wieder Eins wird mit dem Leben. Über die ersten, humpelnden Gehversuche sind wir glücklich hinaus und es ist zu hoffen, dass sich das amerikanische Kunstgewerbe nun mit stolzeren Schritten seinen europäischen Geschwistern nahen wird.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

WIENER KUNSTWANDERUNGEN. Wir standen neulich vor dem Beginne dieser Rundreise durch die Wiener Kunst; heute ist sie, im ersten Cyclus, nahezu vollendet. Der Erfolg der zu wohlthätigem Zwecke unternommenen Massenwanderung hat die Erwartungen übertroffen; es gab Tage, an denen 600—700 Personen mit von der Partie waren. Die grossen Palaisbesitzer und Kunstförderer selbst ergriffen ganz gern die

Gelegenheit, einander einmal ohne Formalitäten im Lichte der Deutlichkeit zu sehen und zu vergleichen. Man ist dabei über Vieles ins Reine gekommen. Zwar, die kunstgeschichtlichen Nebel, die uns das XVIII. Jahrhundert hinterlassen, waren durch kein Nachblättern zu zerstreuen. Hinsichtlich des Wiener Barock lassen uns die Archive bisher im Stiche. Ist doch selbst über den Bau des Belvedere bisher nichts Urkundliches gefunden, und in den Briefen des Feldmarschalls Daun ist von dem Prachtpalais, das er sich baute, dem jetzigen Palais Kinsky, mit keinem Worte die Rede. Die alten Kunstchronisten aber verschenkten die Urheberschaften an den grössten Bauwerken mit einer Gewissenlosigkeit, dass Raum für eine eigene Art von Paternitätsklagen gewesen wäre, wie denn Freddy sogar die Karlskirche ungenirt dem Domenico Martinelli schenkt. Dagegen ist es noch immer reine Conjectural-Kunstgeschichte, dass das Liechtenstein'sche Majoratspalais ein Bau Martinellis sei; Ilg, der dies in seinem Fischer-Werke annimmt, ist noch ein paar Jahre früher (bei Niemann) „sehr bestimmt“ für einen Gabriel de' Gabrielli. Nun, wenigstens hat man sich jetzt von den Objecten ein klares, neueres Bild gemacht. Eigentlich sind ja diese Pracht-Intérieurs wenig mehr als ein Hörensagen. Selbst die Ceremoniensäle der k. k. Hofburg besucht mehr der Fremde als der Wiener, dem höchstens von der Tageszeitung her der „Marmorsaal“ oder „Pietradurasaal“ geläufig ist. Uns interessirte in dieser grossartigen Zimmerflucht doch am meisten das Schlafgemach Maria Theresias. Schon weil es vor Jahren in so wunderbar discreter und authentischer Weise restaurirt wurde. Wohl ein Dutzend Stickkünstlerinnen arbeiteten damals in einem eigenen Atelier in der Hofburg ein gutes Jahrzehnt daran, alle die alten, zum Theil schadhaften Goldstickereien vom morschen Sammt abzulösen und mühsam restaurirt auf neuem, eigens in Frankreich gewebtem Sammt von derselben purpurnen, fast schon schwarz wirkenden Nuance zu applikiren. Das Ergebnis ist herrlich. Man braucht nur an das weltberühmte Prachtbett König Ludwigs II. mit seinen centnerschweren Quasten und Fransen zu denken, um vor diesem alten Bette Maria Theresias eine Reverenz zu machen. Hier sind die ellenbreiten Goldstickereien mit einer tadellos vornehmen Ruhe gegeben, als Flächendecor eines Gebrauchsmöbels, nicht als Hochrelief eines Gebildes, das eigentlich ein Triumphbogen ist. Dieser Raum ist ein Denkmal des hochherrschaftlichen und dabei hausfraulich soliden Maria Theresia-Stils. Eine andere, etwas ältere Intérieur-Perle ist das Goldcabinet im Stadtpalais des Prinzen Eugen, jetzt Finanzministerium. Dieses (bei Ilg ganz unrichtig beschriebene) Cabinet hat blaue Leinwandtapeten, an denen die zierlichsten bunten Rosengewinde senkrecht aufsteigen und sich in Windungen weiterschlingen. Alles Holzwerk ist vergoldet und mit bunten Grotesken zierlich bemalt. Die Decke aber ist ein blendendes Gold-in-Gold, von einem hellen, gemalten Spiegelfeld (Putti mit Blumen) durchbrochen. Sie gliedert sich als Ganzes durch einen mächtigen Frieswulst, über dem eine noch mächtigere Hohlkehle in den Plafondspiegel übergeht. Diese Hauptformen sind streng festgehalten, obgleich sie zusehends in eine Unendlichkeit von kleinem ornamentalem und figürlichem Reliefschmuck zu zerbröckeln scheinen. Finanzminister Ritter von Dunajewski hat 1888—1890 eine ganze Reihe von sieben Räumen in der Nobeletage wieder herstellen lassen, wobei zwei Säle sich noch ihrer alten Frescoplafonds von Chiarini (Mythologien in üppiger gemalter Architektur) erfreuen. Die Wandbehänge sind schwere Seidenbrocatella in Farben, die Möbel möglichst nach Eugen'schen Mustern (auch aus Schlosshof) gebildet.

Uns interessiren an dieser Stelle natürlich zunächst die Intérieurs, diese aber können wir vom Barock bis in die neueste Zeit herauf verfolgen. Die royalistischen Stile des XVIII. Jahrhunderts treten uns noch im Palais Kinsky sehr beredt entgegen. Da ist vor allem ein deutsches, unwillkürlich als böhmisch angesprochenes Barock, in dem noch etwas Wallenstein-Zeit ausklingt. Breitspurig, ernsthaft, wie etwa im Arbeitscabinet des Fürsten, wobei auch noch Alles mit böhmischen Gläsern, altdeutschen Steinkrügen und Porzellanen der classischen Zeit vollgestellt ist. Dabei Curiositäten, wie das dunkle Eichengetäfel des Speisesaales aus dem Pressburger Dom, ganz in hohe, schmale Nischen



Huldigungsgeschenk der Stadt Wien an Erzherzog Rainer

aufgelöst, zwischen denen hohe Consolen aufragen und mit seltsamen Gefässen besetzt sind. Ein geräumiger Rococo-Beichtstuhl aus jener Kirche ist als Glasschrank für kostbare Bibelots verwendet. Anderswo herrscht der imperialistische Stil. Das Palais Auersperg ist ein förmliches Schlachtfeld, wo entzückendes Louis XVI. und ein unerbittliches Empire aufeinanderstossen, beide echt wie die Echtheit, bodenständig und zeitgerecht. Diese Räume sind voll auserlesenen Geräthes in allen Materialien. Der kühle Luftzug des Empire geht namentlich durch den grossen Tanzsaal, mit seinen langen Marmorpilastern und dem weissen Relieffries von Kampfspielen. Solche Säle scheinen auf die ungeheueren Krystallluster gestimmt zu sein, deren farbloses und dennoch farbenfunkelndes Gewimmel die ganze Luft mit einem Sprühregen bunter Reflexe zu erfüllen scheint. Der Clou dieser Ausstattungskunst in Wien ist freilich der Rittersaal in der Hofburg, mit seinen Alleen von hellgelben Säulen und lang niedergehenden Prismenlustern. In seiner liebenswürdigen wohnlichen Form zeigt sich das Empire im Palais des Unterrichtsministeriums, als das richtige Mahagoni-Empire jenes Salons, dessen kunstvolle Nachbildung das Österreichische Museum besitzt. Aus diesem ist unser behaglicher Wiener Biedermaier hervorgegangen, mit einem weiblichen und

einem männlichen Typus, ersterer auf häusliche Handarbeiten gestimmt, die in Alles und Jedes hineinspielen, letzterer auf das „Bureau“, eine bureaukratische Zeit, wie sie sich auch in dem bekannten Arbeitszimmer des Kaisers Franz ausprägt.

Besonders lehrreich für Intérieur- und Kunstgewerbeleute waren die Einrichtungen aus den Dreissiger- und Vierziger-Jahren des vorigen Jahrhunderts. Heute sehen wir auch diese einst arg missachteten Arbeiten historischer an und erkennen ihnen grosse Verdienste zu. Da war denn die Einrichtung des Palais Liechtenstein (1836—46) förmlich sensationell. Man bewunderte vor allem die superlativische Gediegenheit aller Handwerksleistung, wobei noch zu berücksichtigen war, dass das Stadtpalais durchaus von Wiener Kräften, hauptsächlich unter Leistlers Leitung, geschaffen ist. Der Stil ist im ganzen und grossen Rococo, doch mit grosser Freiheit verwendet. Dies wurde einst als „stillos“ bezeichnet, heute erkennt man darin lieber eine Fähigkeit an, selbst zu denken, und die alte



Huldigungsgeschenk der Stadt Wien an Erzherzog Rainer

Form durch unsere jetzige Gefühlsweise neu zu beleben. Der Bibliothekssaal im ersten Stock, ganz in hellem Eichenholz, ist einfach bewunderungswürdig. Der riesige, viereckige Büchertisch ist besonders schön verziert. Die Ornamente sind dem Eichenlaub

entlehnt und halb naturalistisch, halb spielend behandelt, wobei technische Schwierigkeiten gar nicht zählen. Hohlliegende, durchbrochene, unterschnittene Formen, freies Gerank, in das man den Finger einhaken kann und das oft (an den Sesseln besonders) wie lebendiges Astwerk fast rustik entlangläuft. An dem Bücherkasten, der eine ganze Längswand bedeckt und in der Mitte durch eine grosse Spiegelnische mit gewaltiger Pendeluhr unterbrochen ist, laufen die theilenden Pfosten als schlanke Säulchenbündel, mit Eichenlaub umwunden, hinan und flackern oben fackelartig mit einem Flamboiement von freiestem Laubornament auf. Besonders reich ist der Rundbogen über dem Spiegel, mit Putten, die das Zifferblatt stützen. Man hat einen Eindruck wie von phantastischer Spätgothik. Die Säle des zweiten (Haupt-) Stockwerkes sind aber noch viel reicher ausgestattet. Die Seidenstoffe sind Meisterwerke ihrer Zeit. Den originellsten Effect macht eine pappendeckelstarke weisse Seide mit grossen naturalistischen Rosenbouquets in Roth und Grün, einst die bête noire der „Stilreiniger", heute ein reizvolles Kunststück im Zeitgeschmack. Wahre Colosse sind die goldenen Luster, diese unentwirrbaren Gestrüppe von Ornament, in denen Adler horsten und Engelkinder nisten. Ihnen entsprechen die thurmhohen Eckkandelaber, in der Form von Palmen, die ein Baumkorb umgibt, alles wieder aufs flamboyanteste stilisirt und überreich ausgesponnen. In einem der Salons steht eine Eck-Etagère aus Mahagoni, die pyramidal bis an den Plafond reicht und mit seltenen Porzellanstücken besetzt ist. Dieses Möbel mit seiner japanischen Eintheilung und einem überquellenden Formenwerk, das nur mehr im Habitus an Rococoformen erinnert, ist hochinteressant; desgleichen die zugehörigen Sitzmöbel, deren Holzdetail schon die reine Empfindungsschnitzerei (in Pankok'schem Sinne) ist. Ohne Zweifel wird die Zeit kommen, wo diese erstaunlichen Arbeiten publicirt und studirt werden; die Vorurtheile der verflossenen Generation sind schon heute überwunden. Ähnliche Empfindungen hat man im Palais Pallavicini, wo einige Hauptmeister des seitherigen Wiener Kunstgewerbes, die Lobmeyr und Hollenbach, ihre jugendlichen Kräfte in Glas und Bronze bewährten. Auch hier sind es ganz besonders die Eckkandelaber des grossen Saales, förmliche Denksäulen Lobmeyrs, die Staunen erregen, da solche im damaligen Wien seltene Bestellungen eine plötzliche Zusammenraffung von Kräften voraussetzen, die nie zu solchem Zwecke geübt waren. Auch aus den Fünfziger-Jahren sah man ein kleines Prachtstück, das vom Architekten Koch entworfene Boudoir im Palais Auersperg, einen Miniatur-Kuppelraum, dessen Boiserien die Kunstwanderer einfach entzückten.

In neuester Zeit sind sehr bemerkenswerte Intérieurs entstanden, deren jedes einen anderen Geist (aber jedenfalls Geist, und das ist die Hauptsache) athmet. Da denkt denn Jeder vor allem an das Palais des Grafen Karl Lanckoronski, in der Jacquingasse. Von seiner Belvederehöhe schaut es weithin über Stadt und Land, ein Haus der Aussicht, und ist auch danach orientirt, mit grossen Aussichtsfenstern nach der schönen Seite hin. Es ist ein echt österreichisches Barockpalais mit einem Saalbau in der Mitte und wurde vor etwa sieben Jahren von Fellner und Helmer erbaut. Natürlich ganz im Geiste des Besitzers, eines der erfolgreichsten Sammler alter und neuer Kunst. Es sind da Wohnhaus und Museum unter einem Dache, ohne einander zu stören, obgleich sie nach Bedarf in einander hinübergreifen. Zwei grosse Säle gehören zu den baulichen Merkwürdigkeiten Wiens. Der Hauptsaal geht durch zwei Stockwerke, ist ganz in Holz montirt und hat in halber Höhe eine Galerie mit prächtigem Geländer, die zum Theil auf Säulen ruht; die Fenster sind an der Aussichtsseite gruppirt, wie beim Chorabschluss eines Kirchenschiffes. Der hohe Marmorkamin ist nach einem Originale in Pistoja variirt und hat zu beiden Seiten alte italienische Statuen als Lichtträgerinnen. Der ganze Fries ist eine breite Seidenstickerei des XVI. Jahrhunderts, aus Villa Borghese. Seinem Inhalte nach ist schon dieser Saal allein ein Museum, und zwar der mannigfachsten Art. Der andere, obere Saal ist eine Glyptothek; ein Polygon, dessen Wände mit Fresken Domenichinos aus Villa Aldobrandini in Frascati bedeckt sind. In der Mitte steht ein prächtiger weisser Marmor-Sarkophag, den der Graf aus Kleinasien heimgebracht hat. Überhaupt sind seine kleinasiatischen Aus-

grabungen in dem Raum tonangebend, obgleich auch anderweitige antike Plastik von hohem Werte vorkommt. Auf die Sammlungen als solche können wir hier nicht eingehen, wir stellen nur fest, dass sie die grösste Überraschung hervorgerufen haben. Wenige ahnten, dass der Graf die kostbare Galerie seiner Väter in aller Stille zu einer so vielseitigen Kunstsammlung erweitert hat. Sie reicht in der That durch alle Zeiten und Künste, aber auch durch viele Zonen; gerade die ostasiatischen Schätze des Grafen sind ja, durch die Ausstellung im Handelsmuseum, dem Publicum bekannter geworden. Ein anderes, von historischem Geiste beseeltes Heim ist das Palais Bourgoing in der Metternichgasse. Baron Othon de Bourgoing hat sein reizendes Hôtel von zwei in Wien lebenden französischen Architekten Piot-Bauquet erbauen lassen. Seine Welt ist Louis XVI. In diesem vornehmsten der vornehmen Stile ist das Haus erbaut, dessen weisse Pilasterfaçade mit dem grossen Giebeldreieck über die Rasenflächen des breiten Vorgartens herschaut. Und dieser Zeit gehören auch die Kunstwerke an, die das Haus enthält, wiewohl einzelnes etwas älter oder jünger sein mag. Von den Bildern und Miniaturen (letztere besonders vortrefflich) gehört manches dem Empire an, und Empire ist auch das letzte Gemach der Reihe, die Bibliothek, deren feine Mahagoni- und Goldharmonie so gut zu ernsten Bücherrücken stimmt. Baron Bourgoing bekundet ein ungewöhnliches Geschick im Arrangement von interessanten Ensembles, wobei er alte Elemente, auch Bruchstücke, stilgemäss zu vervollständigen, zu ergänzen, zu componiren weiss. So stammen die alten, bemalten Leinwandtapeten des Speisezimmers aus einem eleganten Restaurant der Louis XVI.-Zeit. Eine Kaminwand, deren Decoration besonders hübsch combinirt ist, zieht den grössten Nutzen aus gemalten Putti-Scenen von De Witt, dem „holländischen Boucher". Auch die echten alten Möbel mit Beauvais- und anderen Tapisserien, die kleinen Bronzen, Porzellane, das Bibelot überhaupt, sind mit feinstem Geschmack zu einem Ganzen von besonderem Charakter vereinigt. Dabei ist nicht zu übersehen, dass der Baron alles von Wiener Kunsthandwerkern machen lässt, wie er denn überzeugt ist, dass diese alles machen können. In einem Punkte freilich waren sie noch vor wenigen Jahren völlig incompetent. Der Stil von heute, der Wohnstil par excellence, wie ihn die Engländer ausgebildet haben, wollte ihnen eine Zeitlang nicht eingehen. In jene Kampfzeit, die mit dem Siege der modernen Anschauungen endete, fällt die Einrichtung des Palais Philipp Ritter von Schoeller (Johannesgasse) durch Henry in London, das heisst, nur der eigentlichen Wohnräume (Bibliothek, Speisezimmer, mehrere Gastzimmer). Diese einfachen, gediegenen, bequemen Zimmer sind musterhaft; der Speisesaal etwa, ein echter Jacobean dining room in panelled wood, allerdings nicht in Eichen, wie zu König Jakobs Zeit, sondern in Mahagoni. Das ganze Getäfel in Reihen mässig grosser Rahmen mit Füllungen aufgelöst, Buffet, Sessel (diese besonders) unwidersprechlich. Diese Räume sind sehr lehrreich, und die Wiener Einrichtungskunst hat ja auch schon starke Schritte in dieser Richtung gemacht. Im übrigen ist das stattliche Palais (dessen Treppe der jetzige Besitzer bequemer umbauen liess) nach 1859, als es in den Besitz des Bankiers Stametz-Mayer überging, von Paris her in discretem Barock neu ausgestattet worden. Auch diese Räume mit ihren Stuccaturen und Vergoldungen sind in ihrer Weise vortrefflich. Die gute Tradition der Fischer-Zeit gibt ihnen einen unverwüstlichen Kern.

KLEINE NACHRICHTEN

HULDIGUNGSGESCHENK DER STADT WIEN AN ERZHERZOG RAINER. Aus Anlass der goldenen Hochzeit des Erzherzogs Rainer und der Erzherzogin Marie hat die Stadt Wien eine Huldigungsgabe überreicht, welche — abweichend von den üblichen Adressen — in der Form eines Retable, nach dem Entwurfe des Professors an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums Oskar Beyer, ausgeführt wurde.



Gothischer Tisch aus dem Culturhistorischen und Kunstgewerbe-Museum in Graz

Ein Rahmen, welcher die aus vergoldetem Silber hergestellte Widmungstafel enthält, und der durch zwei Thürchen verschliessbar ist, ruht auf einem sockelartigen Untertheile und wird von einem Aufsatze überragt. Der reich und fein gegliederte Aufbau ist aus Ebenholz und australischem Mahagoni. Reiche Silberbeschläge in feinster Treib- und Verschneidarbeit mit theilweiser Vergoldung beleben die Holztheile. Die wiederkehrenden Hauptmotive der Decoration bilden Myrthen und Ähren.

Die Widmungstafel zeigt die geätzte Inschrift: „In glühender Liebe zu dem Allerhöchsten Kaiserhause begrüsst die Reichshaupt- und Residenzstadt Wien den heutigen Jubeltag Euerer kaiserlichen und königlichen Hoheiten mit aufrichtigster Freude und mit dem innigsten Herzenswunsche: Gottes unermessliche Gnade möge Euere kaiserliche und königliche Hoheiten noch lange walten lassen in Mitte der kaisertreuen Wiener, die des segensreichen Wirkens Euerer kaiserlichen und königlichen Hoheiten noch in den fernsten Zeiten gedenken werden."

Das Innere der Thürchen schmücken zwei von dem Professor an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums Carl Karger entworfene und auf englischem Satinholz gemalte allegorische Darstellungen: „Wissenschaft und Kunst" und „Nächstenliebe und Wohlthätigkeit"; darunter in getriebenem Silber als Attribute die Eule auf einem Buche und ein flammendes Herz von Strahlen umgeben.

Das Äussere der Thürchen trägt die in Silber, theilweise vergoldet, ausgeführten Initialen des Erzherzoglichen Jubelpaares: das „R" mit Lorbeer- und das „M" mit Rosenzweigen durchzogen; ausserdem in cartoucheförmigen Umrahmungen die Daten 21. Februar 1852 und 21. Februar 1902.

Im Mittelfelde des Aufsatzes, den eine à jour gearbeitete Krone überragt, befindet sich das Erzherzogliche Wappen, umrahmt von einem Lorbeerkranze, während das entsprechende Mittelfeld des Untertheiles in einem Eichenlaubkranze den Adler der Stadt Wien zeigt.

Die Kunsttischlerarbeit wurde von dem Hoftischler Franz Michel ausgeführt, die sämmtlichen Arbeiten in edlem Metalle von den Gold- und Silberschmieden Brüder Frank, die Schriftätzungen und Gravirungen von Johann Schwerdtner.



Jardinière aus vergoldetem Silber, ausgeführt von Wilhelm Haarstrick in Salzburg

JARDINIÈRE AUS VERGOLDETEM SILBER. Die oben abgebildete Jardinière (Myrthenzweige aus vergoldetem Silber) ist vom Hofjuwelier Wilhelm Haarstrick in Salzburg entworfen und ausgeführt. Sie ist ein Geschenk des Grossherzogs Ferdinand und der Grossherzogin Alice von Toscana zur goldenen Hochzeit des Erzherzogs Rainer und der Erzherzogin Marie. Die Jardinière hat eine Länge von 29 Centimeter.

GRAZ. GOTHISCHER TISCH AUS DEM CULTURHISTORISCHEN UND KUNSTGEWERBE-MUSEUM. Der umfangreichen ethnographischen Sammlung des Landes Steiermark, deren Krystallisationspunkte eine Reihe altsteirischer Originalwohnräume bilden, ist eine allgemeine kunstgewerbliche Mustersammlung mit Arbeiten der verschiedensten Culturnationen als wertvolle Ergänzung angereiht, die besonders der pädagogischen Aufgabe des Museums dienen und vom Mittelalter bis zur Gegenwart Studienmaterial für Schule und Werkstätte darbieten soll.

Unser Museum ist nicht reich an gothischem Hausrath. Die steirischen Culturbilder reichen nur bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts zurück, von welchen selbst die bäuerlichen getäfelten Stuben dieser Zeit, nur sehr schwache Anklänge an die vorgegangene gothische Epoche enthaltend, schon den Charakter der Frührenaissance tragen. Einen gothischen Wohnraum in Steiermark auszuforschen, ist mir nicht gelungen. Das mittelalterliche Kunstschaffen der Steiermark konnte daher in unserem Museum nur auf kirchlichem Gebiete anziehend dargestellt werden. Was das Museum auf profanem Gebiete von gothischen Holzarbeiten enthält, musste von auswärts erworben werden. Dennoch enthält diese Abtheilung wertvolle, tüchtige Stücke. Da möchte ich hervorheben einen ziemlich gut erhaltenen rheinischen Stollenschrank aus Eichenholz mit geschnitzten Masswerkfüllungen und seitlich angebrachtem Rollwerkornament, eine Bettstatt mit Baldachin aus Zirbenholz mit reicher Flachschnitzerei, einen Wandschrank aus Zirbenholz mit giebelförmigem Abschluss und Flachschnitzerei, verschiedene Truhen mit geschnitzten Masswerkfüllungen, einige Sitzmöbel und eine stattliche Reihe gothischer Holzfragmente: Schrankfüllungen, Vorderblätter von Truhen, geschnitzte Plafondfüllungen und geschnitzte Leisten aller Art, welche zum Theile noch mit der ursprünglichen Bemalung versehen sind.

Diese Gruppe sowohl, wie alle übrigen zahlreichen Sammlungsabtheilungen des culturhistorischen und Kunstgewerbe-Museums zweckentsprechend zu vermehren und abzurunden, ist unausgesetzt das Bestreben der Musealleitung. Wenn nun auch die Geldmittel hiefür als recht bescheidene bezeichnet werden müssen und gerade jetzt das gegen-



Standspiegel aus Athen

wärtige Schaffen grosse Anforderungen stellt, so ist es mir dennoch im verflossenen Jahre durch besonders günstige Umstände gelungen, eine ganz stattliche Anzahl sehr wertvoller und seltener Stücke des älteren Kunstgewerbes zu erwerben.

Als Glanzpunkt dieser Erwerbungen ist der auf Seite 154 in Abbildung wiedergegebene gothische Tisch anzusehen, dessen kurze Beschreibung hier folgen möge.

Der Tisch ist aus Lärchenholz angefertigt, 0·76 Meter hoch, seine vorspringende Platte ist 1·09 Meter lang und 0·92 Meter breit. Die Zarge, wie die beiden durch zwei Querbalken verbundenen Stützbretter sind mit geschnitztem Flachornament geschmückt. Jedes der beiden Stützbretter enthält in der Innenseite unmittelbar unter der Zarge einen Falz, in welchem eine, jetzt fehlende, Schublade hing. Ebenso fehlt der Eisenbeschlag, der, wie noch an der Innenseite der aufklappbaren Tischplatte und an einem Einschnitte der Zarge ersichtlich ist, aus zwei Bändern und einem Schlosse bestanden hat.

Der Tisch wurde in Zuz im Engadin in einem Hause, das selbst noch mittelalterliche Spuren aufweist, erworben, und die etwas später in einem der Verbindungsbalken eingeschnittenen Buchstaben C P dürften dem Localhistoriker vielleicht zu weiteren Forschungen Anlass geben. K. Lacher

WIEN. ERWERBUNGEN DER KAISERLICHEN SAMMLUNGEN IM JAHRE 1901. Der Gepflogenheit früherer Jahre folgend, wird im Nachstehenden eine Übersicht derjenigen Zuwendungen oder Erwerbungen der kaiserlichen Sammlungen gegeben, welche künstlerisches oder kunstgewerbliches Interesse bieten.

Der ÄGYPTISCHEN SAMMLUNG kam im Jahre 1901 ansehnlicher Zuwachs sowohl durch Ankäufe wie durch Geschenke zu. Unter ersteren zeichnet sich ein trefflich erhaltenes, reich bemaltes pylonenförmiges Holzkästchen für Todtenfiguren aus, aus der Epoche der 20. bis 24. Dynastie. Zu erwähnen ist ferner die Mumienmaske eines jungen Mannes aus Oberägypten, römischer Zeit angehörig, das Gegenstück der im Jahre 1900 erworbenen weiblichen Maske. Höchst wertvolle kleinere Objecte enthält das Legat des 1897 verstorbenen k. und k. Legationsrathes Dr. James Camille Samson, so eine sehr sorgfältig bemalte Grabfigurine aus der Zeit Ramses' IV., versehen mit dem Texte des sechsten Capitels des Todtenbuches; eine schöne Bronzefigur des ägyptischen Heilgottes Imhotep, der einen entrollten Papyrus auf seinen Knieen hält; in seinen Augen sind die Reste der Silberincrustation erkennbar; eine zweite Bronzestatuette des Horus aus dem alten Bubastis, geschmückt mit der rothen Krone von Unterägypten; eine dritte der Nit (Neith) aus saïtischer Zeit (circa 650 v. Chr.) mit goldenen Augen. Ein ungewöhnlich sorgfältig gearbeitetes Object ist ein Ura-Auge aus Gold, von dem die Vorderseite die Sonne, die Rückseite den Mond andeutet, mit einer Bordure von feinstem Flechtwerk. Weitaus das prächtigste Stück unter den Erwerbungen des letzten Jahres ist die vom Generaldirector Dr. Hugo Müller in Görz gewidmete Mumie aus der 27. Dynastie, die er selbst auf der Nilinsel Mahita unweit Assouan ausgraben liess. Sie ist von tadelloser Erhaltung und höchst discreter und harmonischer Farbenwirkung.



Marmorfries mit Theatermasken

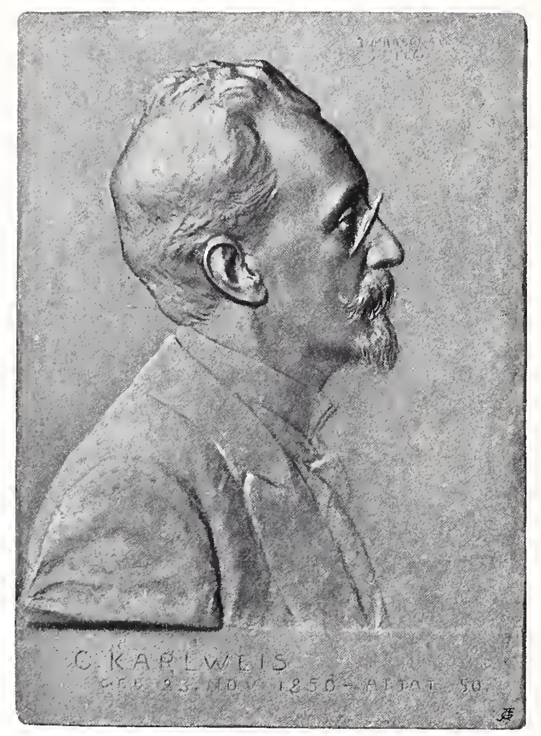
Auch der **ANTIKENSAMMLUNG** im engeren Sinne des Wortes ist durch das Legat des Dr. J. C. Samson erheblicher Gewinn zutheil geworden. Der kleine Kopf eines lächelnden Satyrs aus Alexandria, meisterhaft aus Serpentin gearbeitet, ist ein köstliches Stück, vortrefflich auch ein Rhyton in Form eines Stierkopfes aus einem Grabe in Volterra, ohne Zweifel die Nachbildung eines toreutischen Werkes in Thon, deshalb wohl ursprünglich vergoldet. An seinem Halse ist ein Relief, die Figur eines Eros mit einem Delphine angebracht. Ferner wären hervorzuheben: zwei Frauenfiguren aus Tanagra, ein attischer Aryballos mit einem anmuthigen Bilde in rother Farbe, Artemis als kleines Mädchen auf einem von einem Rehe gezogenen Kinderwägelchen; eine römische Lampe aus Beirut mit kämpfenden Gladiatoren, deren Namen, Tyrins und Columbus, beigeschrieben sind u. a. Kostbar schon ihrer Ringfassungen wegen sind vier geschnittene Steine: ein Carneol mit der Biene, dem Wappen von Ephesos, gefunden in Syra, in schwerem antiken Goldringe, ein anderer Carneol aus Beirut mit dem Bilde der ephesischen Artemis in modernem Goldringe, für die ein Ring der Sammlung Piombino das Vorbild war, ein Onyx mit einem Sapphokopfe, auf der Insel Lesbos gefunden, in moderner, dem berühmten Eisenringe Benvenuto Cellinis nachgebildeter Fassung und ein Bergkrystall mit dem Bildnisse der Sabina, auf Naxos ausgegraben, gleichfalls in moderner Fassung, mit Rubinen, Rauten und Email.

Unter den angekauften Stücken behauptet ein in Athen gefundener bronzener Standspiegel den ersten Rang. Seine kreisrunde Scheibe ruht auf dem Kopfe einer reizvollen, mit dem dorischen Chiton bekleideten Frauengestalt, die von zwei Eroten umschwebt ist, deren Figuren zugleich die Verbindung mit dem Spiegel künstlerisch vermitteln. Höchst anmuthig ist ein Stuccofragment aus Rom, das ein sich entkleidendes Mädchen darstellt. Ferner seien noch genannt: eine attische Thonschale mit dem in den Rand componirten Bilde eines kelternden Satyrs im Stile der älteren attischen Schalenmaler, die Theatermaske des rasenden Herakles in Thon, ein bronzenes Böcklein aus Alexandria, Bruchstücke eines marmornen Sarkophagdeckels mit Theatermasken, Schauspielerfiguren in Thon u. v. a.



Heraklesmaske

Was die **MÜNZEN- UND MEDAILLENSAMMLUNG** anbelangt, so sind der



Rudolf Marschall, C. Karlweis ($\frac{1}{2}$ Grösse)

Abtheilung der antiken byzantinischen Münzen durch Kauf oder Geschenk 601 Stücke zugekommen. Diese Vermehrung wurde von der Absicht geleitet, in erster Linie die Lücken in den Reihen der griechischen Prägungen Kleinasiens und des Balkans in zweckentsprechender Weise auszufüllen.

Ausserdem ist die im Laufe von mehr als 30 Jahren von Major Andreas Markl in Wien mit grossem Eifer und Verständnis zusammengetragene Sammlung von 5808 Münzen des Kaisers Claudius Gothicus (reg. 268—270) und dessen Bruders Quintillus (reg. 270) für das kaiserliche Münzcabinet angekauft worden. Dieses ist somit gegenwärtig im Besitze einer in ihrer relativen Vollständigkeit einzig dastehenden Sammlung von Prägungen aus den Jahren 268 bis 282, da an die Markl'schen Reihen die früher erworbenen Sammlungen Rohde (Aurelianus), Dr. Kolb (Tacitus und Florianus) und Dr. Missong (Probus) lückenlos anschliessen. Diese Sammlung ist von grundlegender Bedeutung für die Kenntnis der Chronologie und Organisation der römischen Münze nicht bloss dieser 15 Jahre geworden, sondern beginnt auch für die Erforschung einiger vorausliegender Decennien der römischen Münze breite und sichere Bahnen zu ebnen.

Von Erwerbungen für die Abtheilung der mittelalterlichen und modernen Münzen und Medaillen sind hervorzuheben:

Der überaus seltene Goldgulden des Kaisers Friedrich III. 39 (anno regiminis 39-1479) für Steiermark, das Pendant zu dem gleichartigen Stücke für Österreich, welches die Münzsammlung bereits besass; sodann ein Ducat von König Wenzel IV., der, völlig abweichend von dem gewöhnlichen Typus, in seiner Zeichnung den Einfluss der böhmischen Miniaturisten verräth; ferner mehrere ganz seltene Dickthaler: eine Doppelthalerklippe von König Rudolf II., eine ebensolche von Johann Ullrich von Eggenberg, ein vierfacher Dickthaler von Rudolf II., ein fünffacher von Mathias und ein sechsfacher von Ferdinand II.; endlich ein als Taufgeschenk adjustirtes Fünfducatenstück von König Rudolf II.; um die Münze ist ein $2\frac{1}{2}$ Millimeter breiter Rand angelöthet, in welchen die Widmung des Bernhardin Elsasser, Prager Bürgers und Hofbüchsenschäfters Rudolf II., an seine Enkelin Constantia, Kind seiner Tochter Rosina und des Prager Bürgers Elias Rosinus von Jawornik, ersten Beisitzers des Zehnmänneramtes, eingravirt ist.

Bedeutenden Zuwachs erhielt die Medaillensammlung durch eine Reihe von neueren und neuesten Arbeiten der Wiener und Pariser Meister. A. Scharff ist durch 6, St. Schwartz durch 2, Rudolf Marschall durch 4 Werke, Pawlik, C. M. Schwerdtner und Alex. Leiseck durch je eines vertreten; besonders genannt seien die beiden Plaques von Scharff und Tautenhayn (letztere in Silber auf Onyx montirt) zum 400jährigen Jubiläum der niederösterreichischen Statthalterei, dann das Porträt des jüngst verstorbenen Dichters Karlweis von Marschall.

Von den Franzosen sind Chaplain durch zwei, Roty durch drei, Dan. Dupuis, Vernon, Borrel, Lanzelot-Croce durch je ein Stück vertreten. Zu den im Handel nicht erhältlichen Seltenheiten gehört Vernons Medaillon auf die Vermählung des Prinzen Louis Philippe d'Orléans mit der Erzherzogin Maria Dorothea. Durch feinsinnige Composition und

minutiöse Ausführung zeichnet sich Rotys Plaquette auf den Beginn des neuen Jahrhunderts aus, welche als officielle Erinnerung an die Pariser Weltausstellung ausgegeben worden ist; sie wurde für Seine Majestät in Gold ausgeprägt.

DIE SAMMLUNG KUNSTINDUSTRIELLER GEGENSTÄNDE hat im Jahre 1901 erworben: eine kleine Anzahl moderner französischer Plaquetten von Roty, Vernon, V. Peter, Daniel Dupuis, ferner eine Buchsbaumstatuette, darstellend Kaiserin Maria Theresia im Hermelinmantel, mit Scepter, zu Pferde; eine gute, wohl einheimische Arbeit aus der Zeit, die an den Riedinger'schen Stich mit derselben Darstellung anklingt.



F. Vernon, Medaillon auf die Vermählung des Prinzen Louis Philippe d'Orléans mit der Erzherzogin Maria Dorothea

Aus Schloss Laxenburg wurde im Tauschwege übernommen ein hübsches und historisch interessantes Leuchterweibchen vom Anfange des XVII. Jahrhunderts (vielleicht Nürnberger Arbeit), mit dem Wappen der Stadt Eger und ehedem im Rathhause dieser Stadt befindlich. Der Leib des niedlichen Figürchens in charakteristischer Tracht läuft in zwei prächtige Geweihe eines Zehnenders aus.

Zu erwähnen wäre auch die Ergänzung der im Saale XX befindlichen interessanten Altargarnituren aus weissem Porzellan durch eine Reihe weiterer Stücke, welche, wie die früheren, leihweise aus der geistlichen Schatzkammer übernommen wurden. Es handelt sich dabei um eine Suite von Apostelfiguren, Crucifixen, Leuchtern, Messkännchen, Tassen, Waschbecken, Weihrauchkesseln, Glocken, Rahmen zu den Canontafeln u. s. w., von denen nur ein Theil bei der Aufstellung der kunstindustriellen Sammlung im kunsthistorischen Hofmuseum aus der geistlichen Schatzkammer dorthin entliehen worden war.

Der ganze Altarschmuck ist, wie sich jetzt herausstellt, von dem berühmten Modelleur J. J. Kändler über Auftrag Friedrich August II. von Sachsen, für dessen Schwiegermutter Kaiserin Amalia ausgeführt worden, kam jedoch erst 1750 als Geschenk an Kaiserin Maria Theresia.

Unter dem Zuwachse der GEMÄLDEGALERIE DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES an älteren Bildern ist sowohl in Bezug auf die dargestellte Person, als in costümgeschichtlicher Beziehung von besonderem Interesse das Porträt des Stifters der Ambraser-Sammlung Erzherzogs Ferdinand von Tirol in jugendlichem Alter (etwa zwanzigjährig), gemalt von seinem Hofmaler Jacob Seissenegger (1505—1567). Das Bild wurde im Kunsthandel zu Venedig erworben und wies starke, doch ohne Schwierigkeit zu entfernende Übermalungen auf.

Von neueren Gemälden sind vor allem zu den bereits im Berichte für 1900 erwähnten Bildern von A. von Pettenkofen zwei weitere, aus Wiener Privatbesitz erworbene Gemälde



Jacob Seissenegger, Erzherzog Ferdinand von Tirol

dieses Meisters zu nennen: ein kleines Ölbild „Ochsenwagen“ und ein stimmungsvolles Aquarell „Stuben-Intérieur“. Infolge dieser Acquisitionen erscheint nunmehr Pettenkofen in der kaiserlichen Galerie durch fünf Werke aus verschiedenen Perioden seines Schaffens gut vertreten. Ein Bildchen von Gualbert Raffalt (Intérieur eines Hofes in Weissenkirchen), sowie ein charakteristisches Ölbild von Alexander Calame (Partie am Genfersee) gelangten als Widmungen Seiner Durchlaucht des regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein an die Galerie. Eine italienische Landschaft von Salomon Corrodi wurde aus dem Nachlasse Wilhelm Stohls von dessen Enkelin Baronin Doblhoff gewidmet. Durch Legat des Gesandten Freiherrn von Mayer-Gravenegg kamen an die Galerie die Porträts der Eltern des Legatars, gemalt von Leopold Kupelwieser und von Gérard. Anzuführen sind auch noch ein Ölgemälde „Aus einem alten Parke“ von Hugo Darnaut und das Ölbild „Am Meere“ von Ludwig Hans Fischer. Wohl das interessanteste Stück unter den Erwerbungen des Jahres 1901 ist ein kleines Bild „Kaiser Max auf der Martinswand“ von Moriz von Schwind. Die kaiserliche Galerie besass bisher neben dem Cyclus „die schöne Melusine“ und dem Carton „Diana auf der Jagd“ kein Ölgemälde des Meisters. Nunmehr ist sie durch dieses Bild in den Besitz eines solchen, dazu auch gegenständlich fesselnden und der besten Zeit Schwinds angehörenden Werkes gelangt. Das Bild ist auf Holz gemalt, 59 1/2 Centimeter hoch und 43 1/2 Centimeter breit, und von besonderem Farbenreize namentlich in der landschaftlichen Partie des Hintergrundes. In der bisherigen Literatur über Schwind ist es nicht bekannt; Führich erwähnt allerdings ein denselben Gegenstand behandelndes Aquarell, welches seither in den Besitz der Akademie der bildenden Künste in Wien übergegangen ist und fast die gleiche Composition aufweist. Soweit die Provenienz des aus Privatbesitz in Tirol erworbenen Gemäldes zurückverfolgt werden konnte, befand es sich in den 1850er Jahren im Besitze des Feldmarschallieutenants Georg Eberle.

Für das KUPFERSTICHCABINET DER HOFBIBLIOTHEK muss sowohl nach Umfang wie nach Inhalt als wichtigster Zuwachs die Porträtsammlung der Generalintendanz der Hoftheater bezeichnet werden, welche im abgelaufenen Jahre der Hofbibliothek einverleibt wurde.

Das Resultat eines ebenso energischen als planvollen und sachkundigen Sammelns, beläuft sich diese von Hofrath Dr. Wlassack angelegte und zum Theile sorgfältig katalogisirte Collection in ihren beiden Abtheilungen von Kunstdrucken und von Photographien auf etwa 20.000 Nummern. Mit ihren zehn das ganze Gebiet des Theaterwesens einschliessenden Gruppen stellt sie nicht nur eine beträchtliche Vermehrung der in der Hof-

bibliothek bereits vorhandenen Porträtsammlung, sondern durch ihren Reichthum an seltenen und künstlerisch wertvollen Blättern auch eine bedeutende Bereicherung der Kunstsammlung überhaupt dar.

Der übrige Zuwachs im Jahre 1901 beläuft sich auf 2176 Blätter, beziehungsweise Bände. Von diesen wurden 1031 durch Kauf erworben (eingeschlossen die zu ermässigten Preisen erworbenen Werke inländischen Verlages), 470 wurden als (unentgeltliche) Pflichtexemplare, 420 als Geschenke entgegengenommen, 255 Blätter endlich wurden durch Bearbeitung alter Depotbestände gewonnen.



Moriz von Schwind, Kaiser Max auf der Martinswand

Von den Erwerbungen älterer Kunstblätter, unter denen die wichtigeren auf den Auctionen E. Schultze (München) und M.Esterházy (Wien) erfolgten, seien im einzelnen erwähnt: „Crucifixus“, anonymer Holzschnitt des XV. Jahrhunderts, auf Pergament gedruckt, altcolorirt; „Der heilige Eligius“, Kupferstich des Monogrammisten C. S. (erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts); „Kreuzigung“, Holzschnitt von J. de Bray; „Porträt Karls VI.“, Kupferstich von Delsenbach; „Thierkreis“, Radirung von Maulbertsch; „Thesenblatt“, Kupferstich von G. A. Müller; „Porträt Louis XVI.“, Farbstich von J. B. Chapuy; ferner Blätter von E. Danzel, Anselin u. a. m.

Was die Erwerbung von Werken neuerer Meister (erste und zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts) betrifft, so wurde für deren Auswahl an der bisherigen Maxime festgehalten: für die heimischen Künstler thunlichste Vollständigkeit, für die Bedeutenden unter den ausländischen Meistern charakteristische Vertretung. Unter anderen sind hier zu nennen Blätter von Eybl, Kriehuber, Führich, Myrbach, Schmutzer, Unger, Jettmar, Svabinsky; Klinger, Greiner, Stauffer-Bern, Menzel, Thoma und Vogeler; dann von H. Vernet, Delacroix, Manet, Carrière, Cameron, W. Crane, Strang, Rops, Khnopff, Israels, Zorn, Prinz Eugen v. Schweden, Hokusei, Kuniyoshi.

Als Geschenke wurden der Kupferstichsammlung unter anderem zugewendet: vom k. und k. Oberstkämmereramte: Radirungen von Pontini, Kratky, Schuster, Kempf, Bültemeyer und eine Lithographie von Suppantschitsch; vom k. k. Handelsministerium: P. Renouard „Paris 1900“; von der k. k. Hofoperndirection: Photographien von Sängern zur Fortsetzung der Porträtsammlung der k. und k. Generalintendanz; von Dr. M. Strauss: das Werk „Galerie Strauss“ in Radirungen von W. Unger.

DIE ANTHROPOLOGISCH-ETHNOGRAPHISCHE ABTHEILUNG DES NATURHISTORISCHEN HOFMUSEUMS hatte im Jahre 1901 Gelegenheit, einige Stücke zu







Bronzeglocke aus China, altchinesische Form

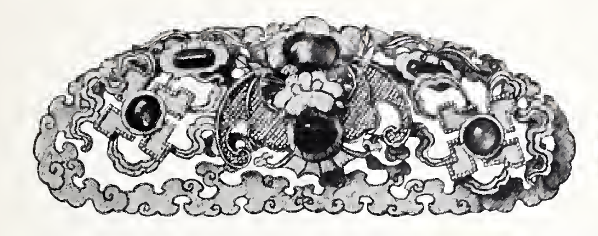
Bronzeglocke, Nordbuddhistische Form

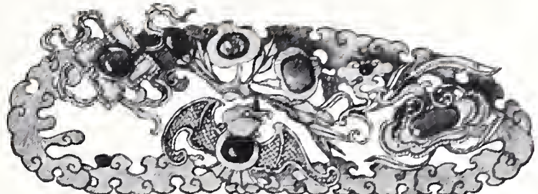
erwerben, welche auch vom Standpunkte des Kunstgewerbes aus Beachtung verdienen. Vor allem sind zu erwähnen zwei Bronzeglocken aus China, welche deutlich den Unterschied zwischen der altchinesischen und der der europäischen Glockenform verwandten nordbuddhistischen in China und der Mongolei darstellen. Das grössere Stück, an einem hölzernen Gestelle hängend, zeigt die alte chinesische Glockenform, welche keinen Klöppel kennt, sondern an der unteren Seitenwand geschlagen wird. Der nicht zusammenhängende Mäander an der Basis des Feldes mit den Inschriften ist für die altchinesische Ornamentik charakteristisch.

Den Gegensatz dazu bildet eine kleine Glocke mit hohem Griffe (zusammen 25·5 Centimeter hoch), deren Körper ganz unseren Ministrantenglocken gleicht und auch wie diese einen Hängeklöppel hat. Das Stück ist unzweifelhaft chinesische Arbeit, die Form des Glockenkörpers sowie das Anbringen eines Klöppels ebenso sicher eine Nachahmung nordbuddhistischer Glocken, da erstere ganz verschieden ist, während letzterer den alten chinesischen Glocken absolut fehlt.

Wenn das zuerst beschriebene Stück auch nicht alt sein dürfte, sondern wahrscheinlich nur die Nachahmung einer alten Glocke darstellt, so zeigt es doch sehr gut den charakteristischen Typus einer solchen. Die zweite Glocke dagegen ist entschieden modernen Ursprungs und durch die Vermengung der unserer europäischen verwandten Form mit chinesischem Decor (am Griff) von Interesse. Das letzte Stück ist ein Geschenk des dem Consulate in Shanghai zugetheilten Honorarbeamten Franz Hostnig, während das erstere vom k. und k. Consul Julius Pisko gewidmet worden ist.

Von den Erwerbungen des vorigen Jahres aus dem Gebiete des chinesischen Reiches ist noch zu nennen eine kleine sitzende Buddhafigur aus einer Bronzelegirung, zum Theile





Kopfschmuck der mandschurischen Frauen

vergoldet. Das Stück stammt aus einer kleinen Pagode in der Nähe von Mukden in der Mandschurei und ist ein Geschenk des österreichischen Staatsangehörigen A. Cattarinich in Shanghai.

Endlich ist zu erwähnen ein aus sieben Stücken bestehender Kopfschmuck der mandschurischen Frauen, der durch Vermittlung der Schwester Antoinette Gräfin Wagensperg erworben wurde. Er zeigt auf Metallgrundlage die bekannte Technik der aufgelegten Federn des Eisvogels, ferner kleine Perlen und verschiedene Steine. Dieselben bilden auf einem Wolkenhintergrunde verschiedene phantastische Thierfiguren; bei jedem Stücke ist das Hakenkreuz in der einen oder anderen Stellung (rechts- oder links drehend) vertreten. Der Decor zeichnet sich durch verschiedenartige brillante Nuancen von intensivstem Grün, Blau und Violett aus.

Von anderen Erwerbungen, welche kunstgewerbliches Interesse bieten, ist einer kleinen Sammlung peruanischer Alterthümer zu gedenken, vom k. und k. Fregattenarzte Dr. J. Krok bei Gelegenheit der Reise S. M. Schiff „Donau“ in Callao für das Hofmuseum erworben. Dieselbe umfasst eine Anzahl jener Gegenstände, welche von den alten Küstenbewohnern des Incareiches bekannt geworden sind. Ausser den Thongefässen, welche Thier- und Menschenfiguren, Früchte u. s. w. darstellen, interessiren hier namentlich die Stoffreste. Nach den Beigaben zu urtheilen, welche die Gräber enthielten, hatte man es hier mit einem Volke zu thun, dem die Weberei genau bekannt war. Grosse Verbreitung hatte bei denselben die Gobelintechnik, welche hier offenbar autochthon war. Die Verzierungsmotive sind durchwegs dem Thierreiche entnommen; es wurden sonst nur noch Menschenfiguren in stilisirten Formen verwendet. Hiebei wechseln drei Farben (gelbbraun, gelb und roth) mit der hellen Farbe der Grundstoffe ab; die Figuren sind mit schwarzbrauner Wolle eingefasst.

Von dem siamesischen Prinzen Damrog erhielt das Hofmuseum eine jener Bronzetrommeln zum Geschenke, wie sie in dieser Form ausschliesslich in Hinterindien vorkommen und hier namentlich in Birma eines hohen Ansehens geniessen. Die Form dieses Typus ist zierlicher als jene der in den anderen Gebieten Süd-Ostasiens vorkommenden Typen; die Ornamente schon sehr stark stilisirt. Am Rande der Platte sind an vier Stellen kleine plastische Froschfiguren angebracht.





Kopfschmuck der mandschurischen Frauen

Die anderen Erwerbungen des Hofmuseums, namentlich jene von den Natur- und Halbculturvölkern, haben für das Kunstgewerbe kein besonderes Interesse.

Die Acquisitionen der prähistorischen Sammlung bewegten sich im Jahre 1901 fast ausschliesslich auf den Gebieten der älteren und der jüngeren Steinzeit, aus welchen keinerlei kunstgewerblich bemerkenswerte Gegenstände zu verzeichnen sind.

STIPENDIUM FÜR DEUTSCH-BÖHMISCHE KÜNSTLER. Der Verein deutscher Schriftsteller und Künstler in Böhmen „Concordia“ schreibt ein Stipendium im Betrage von 400 K aus, welches zur Förderung künstlerischer Ausbildung für in Böhmen geborene oder daselbst lebende deutsche Vertreter der bildenden Künste (Baukunst, Bildhauerei, Malerei) bestimmt ist. Die Bewerber um dieses Stipendium haben nebst ihren Gesuchen den Nachweis ihrer selbständigen künstlerischen Thätigkeit den Geburtsschein und einen Lebensabriss beizubringen, sowie die Art und Weise der Verwendung des Stipendiums bekannt zu geben und bei eventuellem Genusse desselben nach Verlauf eines Jahres über seine Verwendung an den Verein Bericht zu erstatten. Die bezüglichen Gesuche nebst Belegen sind an die „Concordia“ in Prag, Deutsches Haus, bis zum 15. April franco einzureichen.

VAN DYCKS SKIZZENBUCH. Im Verlag von George Bell & Sohn, London, ist soeben ein Prachtwerk eigener Art erschienen, welches für Kunstfreunde und Kunstforscher von geradezu unschätzbarem Werte sein dürfte. Es ist dies ein vornehm ausgestatteter Band mit Facsimile-Reproductionen in Lichtdruck aus dem berühmten Van Dyck'schen Skizzenbuche, welches sich in Chatsworth, dem herrlichen Besitze der Herzoge von Devonshire befindet. Dieses Skizzenbuch ist eines der wichtigsten Documente moderner Kunstforschung, da es viel dazu beigetragen hat, in die Verwirrung entgegengesetzter Ansichten über gewisse Werke von Tizian, Giorgione und anderer venezianischer Meister etwas Licht einzulassen.

Das Chatsworth Skizzenbuch, welches Van Dyck auf seiner italienischen Reise von 1621 bis 1627 begleitete, enthält nämlich keine Original-Compositionen oder Studien nach der Natur, sondern meisterhafte, rasch hingeworfene Fragmente nach Bildern venezianischer und römischer Meister mit Randbemerkungen von der Hand Van Dycks. Da fast auf jedem Blatte der Name des Originalbildes und des betreffenden Meisters notirt ist, hat das Buch für den Kunstforscher einen ganz bedeutenden Wert.

Die Geschichte des Skizzenbuches nach dem Tode Van Dycks ist eine höchst interessante. Es wurde von der nach des Meisters Tode erfolgten Plünderung des Ateliers von seinem Nachfolger Sir Peter Lely gerettet und von diesem seinem Schüler und Assistenten Prosper Henricus Lanckrinck vermacht. Von ihm kam es in den Besitz des grossen Sammlers Hugh Howard und später in den seines Bruders, des Bischofs von Elphin. Die ganze Sammlung verblieb im Besitze der Familie der Grafen von Wicklow bis 1873, in welchem Jahre sie unter den Hammer kam. Das Van Dyck'sche Skizzenbuch muss jedoch schon bedeutend früher von der Sammlung getrennt worden sein, da es Anfangs des XVIII. Jahrhunderts bereits im Besitze der Devonshire-Familie war, von wo es auf mysteriöse Weise verschwand. Im Anfang des XIX. Jahrhunderts tauchte es wieder auf und ward von dem Kupferstecher S. W. Reynolds im Jahre 1830 an Baron Dover verkauft, der es seinem Sohne Viscount Clifton hinterliess. Der vierte Viscount Clifton verkaufte es 1893 an Herrn C. Fairfax Murray, dieser wieder an Mr. H. F. Cook, welcher es endlich dem rechtmässigen Eigenthümer, dem Herzog von Devonshire, zurückstellte. Interessant ist, dass das Skizzenbuch auf all seinen Irrfahrten von einem zweiten Bande begleitet war, welcher gleichfalls als das Werk des grossen Meisters angesehen wurde, bis vor nicht gar langer Zeit definitiv festgestellt wurde, dass es einem viel späteren und unbedeutenden Maler, namens Daniel van den Dyck, zuzuschreiben sei.

Was die Ausstattung der neuen Publication betrifft, genügt der Name der Verleger als Garantie für guten Geschmack und Eleganz. Der Preis ist sehr niedrig und beträgt 21 Shilling.

P. G. Konody

MITTHEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

PERSONALNACHRICHT. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschliessung vom 2. Februar d. J. die Einreihung des mit dem Titel und Charakter eines Hofrathes bekleideten Directors des österreichischen archäologischen Institutes und Mitgliedes des Curatoriums des k. k. Österreichischen Museums Dr. Otto Benndorf ad personam in die fünfte Rangsclasse der Staatsbeamten allergnädigst zu genehmigen, ferner mit Allerhöchster Entschliessung vom 13. Februar d. J. das Mitglied des Curatoriums des k. k. Österreichischen Museums, den Senatspräsidenten des Verwaltungs-Gerichtshofes Geheimen Rath Arthur Grafen Bylandt-Rheidt zum Statthalter im Erzherzogthume Österreich ob der Enns allergnädigst zu ernennen, und mit Allerhöchster Entschliessung vom 18. Februar d. J. dem Mitgliede des Curatoriums des k. k. Österreichischen Museums und Ministerialrathe im Handelsministerium Dr. Richard Hasenöhrl den Titel und Charakter eines Sectionschefs allergnädigst zu verleihen geruht.

VORTRÄGE ÜBER JAPAN. Freitag den 14. und Mittwoch den 19. März 1902 hielt Herr Emil Orlik unter Vorführung von skioptischen Demonstrationen Vorträge über Leben und Kunst in Japan.

AUSSTELLUNGEN. Gleichzeitig mit den Vorträgen des Herrn Emil Orlik über Leben und Kunst in Japan fand eine kleine Ausstellung ausgewählter Erzeugnisse von Kunst und Handwerk in Japan statt, ferner wurde im Saale IX am 27. Februar eine Ausstellung von Arbeiten der Blumenmalerin Irma Komlósy und in den an Saal X anstossenden Räumen eine von der k. und k. Hof-Kunsthandlung L. T. Neumann veranstaltete Ausstellung von Farbendrucken „Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus“ eröffnet.

Diese drei Ausstellungen, sowie die der farbigen Heliogravuren aus dem Werke „Une Femme de Qualité“ von Leloir, wurden am 12. März von Seiner k. und k. Hoheit dem durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Ludwig Victor und am 1. März von Ihrer k. und k. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Maria Theresia besucht.

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. März bis 20. October ist die Bibliothek des Museums, wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9—2 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr geöffnet.

KATALOG DER BIBLIOTHEK. Vor kurzem wurde das erste Heft aus einer Reihe von Gruppen-Verzeichnissen der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums ausgegeben, welche in rascher Aufeinanderfolge erscheinen und zunächst die für das Kunstgewerbe wichtigsten Fachgruppen der Museumsbibliothek umfassen sollen. Seit der letzten, bereits 581 Seiten starken Ausgabe des Gesammtkataloges der Museumsbibliothek (December 1883) ist der Bücherbestand derselben fast auf das Doppelte angewachsen und es empfahl sich daher schon aus praktischen Gründen, für einen nun zum unabweislichen Bedürfnis gewordenen Neudruck des Verzeichnisses der Büchersammlung des Institutes die Form handlicher Gruppenkataloge zu wählen. Diese Gruppenkataloge, deren

etwa 30 in Aussicht genommen sind, werden von dem Custos Regierungsrath Franz Ritter unter Mitwirkung des Amanuensis Dr. Friedrich v. Schönbach und des Dr. Friedrich Minkus bearbeitet. Das eben erschienene erste Gruppen-Verzeichnis (XXIII, 50 Seiten) umfasst die Abtheilung „Zeitschriften" und ist zum Preise von 50 Hellern aus dem Verlage des Museums zu beziehen.

KUNSTGEWERBESCHULE. Der Minister für Cultus und Unterricht hat sich bestimmt gefunden, den bisher der Fachschule für Kunststickerei angegliederten Specialcurs für Teppich- und Gobelinrestaurirung mit dem 1. März l. J. von der genannten Schule loszulösen und unter die Leitung der Direction der k. k. Kunstgewerbeschule zu stellen. Zur Leiterin dieses Curses wurde Frau Leopoldine Guttmann ernannt.

Gleichzeitig wurde das an der Kunstgewerbeschule bestehende Specialatelier für das Spitzenzeichnen gänzlich aufgelassen und dafür an der genannten Anstalt eine eigene Specialzeichenschule für Kunststickerei und Spitzenarbeiten errichtet. Mit der Leitung der neuen Specialzeichenschule wurde Professor Johann Hrdlička, unter gleichzeitiger Ernennung zum Professor in der IX. Rangsclasse an der Kunstgewerbeschule, betraut.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Februar von 4824, die Bibliothek von 1883, die Vorlesungen von 1310 Personen besucht.

LITTERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. AESTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

Ars nova. Hervorragende Werke der bildenden Künste des Jahres 1901 in Heliogravuren. Unter der künstlerischen Red. von Felician Freih. v. Myrbach. Herausgeg. v. Max Herzig. Gr. Fol. 45 Taf. m. VIII, 20 S. Text. Wien, M. Herzig. M. 100.

BALMONT, J., M. Lucien Magne et son enseignement. (Revue des Arts déc., 19.)

BERGER, E. Die Technik der Aquarellmalerei und ihre Anwendung in Kunst und Kunstgewerbe. Gr. 8°, VIII, 167 S. Leipzig, Haberland. M. 4.

BREYSIG, K. Über Kunst und Leben. (Deutsche Kunst und Dec., V, 4.)

Commencements, Les, de l'art Egypte; Chine. (Sommaire appréciation de l'art égyptien; Vue générale de l'art chinois; Réalisme.) In-16, 248 p. Paris, Ritti, 1901.

CRANE, W. Die Grundlagen der Zeichnung. Gr. 8°. X, 392 S. m. Abbldgn. Leipzig, H. Seemann. M. 12.

Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des bayerischen Kunstgewerbevereines. Herausgeg. vom bayer. Kunstgewerbever. München. Gr. 4°. IV, 75 S. m. Abbldgn. München, R. Oldenbourg. M. 4.

GNEISSE, K. Der Begriff des Kunstwerks in Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst" (1772) und in Schillers „Ästhetik." Vortrag. Gr. 8°. 30 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 1.

GROOS, K. Der ästhetische Genuss. VIII, 263 S. Gr. 8°. Giessen, J. Ricker. M. 4·80.

GURLITT, C. Geschichte der Kunst in zwei Bänden. Mit je 15 Bildertaf. Lex. 8°. VIII, 696 u. VI, 792 S. Stuttgart, A. Bergsträsser. M. 44.

HAGER, G. Die Weihnachtskrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde u. Kunstgeschichte aus dem bayer. Nationalmuseum. Gr. 4°. 148 S. m. 53 Abbldgn. München, Ges. f. christl. Kunst. M. 7.

Hausschatz älterer Kunst. In 20 Liefgn. 1. Liefg. Fol. 5 Bl. Radirungen m. IV S. Text. Wien, Ges. f. vervielfält. Kunst. M. 3.

HEYER, R. Aufgaben für das Fachzeichnen an Fortbildungs- und Fachschulen. I—IV, Qu. 4°. Leipzig, Seemann & Co. M. 1.

HOFMANN, R. Gewerbliche Geschmacks- und Stillehre. 52 Wandtaf. in verklein. Masstabe nach Lichtbausen hergestellt. Nebst Erläut. f. d. Unterricht. Gr. 8°, 58 S. Plauen, Ch. Stoll. M. 6.

HUBERICH C. u. C. FISCHER. Gewerbliches Freihandzeichnen. 40 farb. Ornamentvorlagen im modernen Stil f. die verschiedensten Gewerbe. Gr. Fol. 1 Bl. Text. Stuttgart, W. Effenberger. M. 20.

KNÖTEL, P. Illustrirte allgemeine Kunstgeschichte im Umriss für Schule und Haus. Gr. 8°. VII, 258 S. m. 181 Abbldgn. Leipzig, O. Spamer. M. 5·50.

Krisis, Die, im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung. Unter Mitwirkung von L. Bénédite, M. Bing, M. Dreger etc. Herausgeg. v. R. Graul. Lex. 8°, VIII, 237 S. Leipzig, S. Hirzel. M. 8.

Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. IX. 1901. Gr. 8°. Leipzig, K. G. Th. Scheffer. M. 4.

Kunst und Handwerk. Arts and crafts essays. I. u. II. Gr. 8°. Leipzig, H. Seemanns Nachf. M. 2.

KUNST-WOCHE, Die, Moderne illustrirte Zeitschrift. Mit den Beilagen: Studienmappe. — Liebhaberphotographie. — Häusliche Kunst. Red. L. Hamann. Jahrg. 1901/2. Oct.—Sept. 52 Hefte. Gr. 4°.

1. Heft. 12 u. 8 S. u. 4 S. in Gr. 8° m. 6 Taf. Leipzig, Verlag d. Musik- u. Kunst-Woche. M. 24.

LACABE-PLASTEIG. Le Tissage (Premiers éléments). In-8°. 19 p. Melun, impr. administrative. Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses. — Notices sur les vues.

LA NAVE, H. Le décor cambodgien. (Rev. des Arts déc., 11.)

LANGE, K. Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realist. Kunstlehre. 2 Bde. Gr. 8°, XVI, 405 u. 405 S. Berlin, Grote. M. 12.

— Die Freiheit in der Kunst. (Die Kunst für Alle, XVII, 9.)

LEVETUS, C. A few words on elementary art training. (The Artist 265.)

LIPPOLD, M. Moderne Pflanzenstilisation, methodisch dargestellt. 30 Taf. Gr. Fol. nebst Text, Gr. 4°. Dresden, Kühtmann. M. 24.

MAGNE, L. Cours d'art appliqué aux métiers. (Rev. des Arts déc., 1.)

MUTHESIUS, H. Kunst und Maschine. (Dec. Kunst, V, 4.)

MÖBIUS, P. J. Über Kunst und Künstler. Mit 10 Abb. 8°. VII, 296 S. Leipzig, J. A. Barth. M. 7.

MORRIS, William. Kunsthoffnungen und Kunstsorgen. I. u. II. Gr. 8°. Leipzig, H. Seemanns Nachf. à M. 2.

MIREUR, H. Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe et XIXe siècles (Tableaux; Dessins; Estampes; Aquarelles; Miniatures; Pastels; Gouaches; Sépias; Fusains; Émaux; Éventails peints et Vitraux). T. 1er: A—B. Grand in 8° à 2 col., IX, 596 p. Marseille, Remusat. Paris, Soullié. Fr. 30.

PISCH, A. Vorlagensammlung des mährischen und ungarisch-slovakischen Ornamentes. Gr. Fol. 45 Taf. m. 19 S. illustr. Text. Olmütz, R. Promberger. M. 10.

PLEYTE, C. M. Indonesian art. Selected specimens of ancient and modern art and handwork from the Dutch Indian Archipelago. Part 1 and 2. The Hague, Mart Nijhoff. 1—27 blz. m. 10 pltn. in lichtdruck, Gr. Fol. pr. compl. in 5 afl. in linnen portef. Fr. 30.

RAUTER, G. Kunst und Gewerbe. (Sprechsaal, 4.)

REICH, E. Kunst und Moral. Eine ästhetische Untersuchung. Gr. 8°. VIII, 248 S. Wien, Manz. M. 4·40.

Relating to the work of C. R. Ashbee and the guild of handicraft. (The Artist, 265.)

ROSENBERG, A. Handbuch der Kunstgeschichte. Mit 885 Abbldgn. im Text u. 4 Beil. Lex. 8°, VI, 646 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 12.

RUSKIN, J. Grundlagen des Zeichnens. 3 Briefe an Anfänger. Aus dem Engl. übers. u. m. e. Einleitg. versehen von Theodr. Knorr, 8°, XL, 151 S. m. 10 Abbldgn. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3.

SALT, John. Unter Email fliessende Farben. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 563.)

SCHEFFLER, K. E., Barlach. (Dec. Kunst, Nov.)

STENGL, W. Die Praxis des Emaillirens. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 565.)

STRASSER, Karl. Einiges über Neuerungen im Freihandzeichnen. (Zeitschr. f. Zeichen- u. Kunstunterricht, 1902, 1.)

THODE, H. Die deutsche bildende Kunst. (Meyers Volksbücher 1280—1282. Leipzig.) Bibliogr. Institut. à 10 Pfg.

VACHON, M. Les industries d'art indigènes de L'Algérie I. (Rev. des Arts déc., 19.)

VAN DE VELDE, H., G. Serrurier-Bovy (Innendec., XIII, 2.)

VERNEUIL, M. P. Frise au pochoir (Concours). (Art et Déc. 1901, 12.)

VOLKMANN, L. Naturproduct und Kunstwerk. Vergleichende Bilder zum Verständnis des künstler. Schaffens. Gr. 4°. 119 S. m. Abbldgn. u. 32 Taf. Dresden, Kühtmann. M. 6.

WERKSTATT, Die, der Kunst. Organ f. d. Interessen d. bild. Künstler. Herausgeber: I. F. Hartung. Schriftleiter: F. Hellwag. 1. Jahrg. Nov. 1901 — Oct. 1902. 52 Nrn. Hoch 4°. Nr. 1, 16 S. München, Verlg. d. Werkstatt d. Kunst. M. 6.

WOLFF, F. Zur Denkmalspflege in den Reichslanden. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, II, 5—6.)

WOLFF, J. Lionardo da Vinci als Ästhetiker. Gr. 8°. 140 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3.

II. ARCHITEKTUR. SCULPTUR.

BALDRY, A. L. L'Architecte anglais T. G. Jackson. (Rev. des Arts déc., 1.)

Cathédrale, La, St. Bavo à Gand, avec texte du chanoine Van den Gheyn. Haarlem, H. Kleinmann & Co. 4 en 12 blz. m. 16 pltn. Fol. F. 12.

CHAMPIER, V. L'art moderne dans les habitations parisiennes. (Rev. des Arts déc., 19.)

CHEVALLIER, A. Notes sur quelques fonts baptismaux des Ardennes. In-8°. 6 p. avec grav. Dôle, Bernin.

D'ECHERAC. La fin de Carpeaux. (L'Art, XXI, 12.)

DIJON, H. L'Eglise abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné (Histoire et Archéologie). In-4°, XXVIII —898—LXXXIX p. avec grav. Grenoble, Falque et Perrin; Paris, Picard et fils.

DUMAY, G. La Chapelle Saint Nicolas, dite Jehannot-Bar, d'Arnay-le-Duc (1451—1791). In-8°, 60 p. Beaune, impr. Batault, 1901. (Extr. des Mém. de la Société d'histoire et d'archéologie 1900.)

DUVAU, L. Mythologie figurée de l'Edda. „Notes on the early sculptured crosses, shrines and monuments in the present diocese of Carlisle, by the late Rev. William Slater Calverley. Edited by W. G. Collingwood. Kendal, Th. Wilson, 1899, XXVIII—319 p. in-8, avec de nombreuses planches et figures dans le texte.“ In-4°, 15 p. Paris, impr. nationale. (Extr. du Journ. des Savants.)

Der Entwurf für das Denkmal der Königin Victoria von England in London (m. Abbldgn.). (Deutsche Bauztg., 1901, 92.)

Zur Erinnerung an Eduard Jakobsthal. (Deutsche Bauztg., 1902, 4.)

Façadenentwürfe in neuer Richtung. 50 Taf. m. 30 S. Text. Leipzig, Deutscher Architekturverlag. M. 25.

FAULWASSER, J. Die St. Michaeliskirche in Hamburg. Gr. 4°. VIII, 184 S. m. 83 Abbldgn. u. 20 Lichtdr.-Taf. Hamburg, G. W. Seitz Nachf. M. 12.

FIEDLER, L. Das Detail in der modernen Architektur. 1. Ser. Einzelheiten neuer Wiener Bauten. 60 Taf. n. d. Natur aufgenommen u. gezeichnet. Gr. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. M. 60.

GUTBIER, H. Die Grabdenkmäler der Bergkirche zu Langensalza. 30 Abbldgn. m. erläut. Text. Herausgeg. v. Gew.-Ver. zu Langensalza. Gr. 4°. IV, 42 S. Langensalza, H. Beltz. M. 6.

GUTZON-BORGLUM. Auguste Rodin. (The Artist, 264.)

HAMILTON, J. Modern Indo-Saracenic (Sandeman Hall). (The Journal of Indian Art, Oct.)

JACQUES, G. M. Un restaurant allemand à Paris. (L'Art déc., 1901, Nov.)

KLEINCLAUSZ, A. L'art funéraire de la Bourgogne au moyen-âge. (Gaz. des Beaux-Arts, 1901, Dec.)

KLINGSOR, T. Louis Dejan. (L'Art déc., 1901, Dec.)

KRAUTH, Th. en FRANZ SALES MEYER. Het woonhuis in zijne uitwendige vormen. Bewerkt naar „Das Einfamilienhaus" door G. T. Scholten. Met 30 groote platen en 180 gravures tusschen den tekst. Afl. 1. Leiden, A. W. Sijthoff. 4 en 24 blz. Gr. 4°. Compl. in 12 afl. à f. 0·50.

KÜNSTLE, K. u. K. BEYERLE. Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde. Mit 2 Taf. in Farben, 1 Taf. in Lichtdr. u. 20 Abbldgn. im Text. Gr. Fol. VII, 48 S. Freiburg i. B., Herder. M. 20.

Das Künstlerhaus in München. Architekt: Prof. Gabriel v. Seidl in München. (Deutsche Bauztg., 1901, 100.)

LASTEYRIE, de. Discours sur les origines de l'architecture gothique, prononcé le 7 janvier 1901, à la séance publique de la Société des antiquaires de Normandie. In-8°, 41 p. Caen, Delesques.

MEYER, M. Moderne gothische Architekturen. Backsteinbauten. Innere Ausbauten, Schlosser- und Kunstschmiedearbeiten. (In 10 Liefgn.) 1.—3. Lfg. Imp. 4°. 30 Taf. m. III S. Text. Berlin, Kanter & Mohr. M. 3.

NEUMEISTER, A. Moderne Façaden. 1. Abth. 10 Meter-Façaden. Gr. Fol. 45 z. Th. farb. Taf. m. V S. Text. Leipzig, Seemann & Co. M. 36.

NOLHAC, P. de. La Création de Versailles, d'après les sources inédites. Etudes sur les origines et les premières transformations du château et des jardins. Ouvrage illustré de 110 documents contemporains (estampes, dessins et plans manuscrits du service des bâtiments du roi). In-fol., 252 p. Versailles, Bernard.

PIETZSCH, M. Architektenmappe. Skizzen u. Reisestudien. Gr. Fol. 50 Taf. m. IV S. Text. Dresden, G. Kühtmann. M. 28.

REHME, W. Die Architektur der neuen freien Schule. (In 4 Liefgn.) 1. Liefg. Fol. 25 Lichtdr.- Taf. m. 8 S. illustrirt. Text. Berlin, Kanter & Mohl. M. 13.

REYMOND, Marcel. L'autel du dôme de Modène. (Gaz. des Beaux-Arts, Janv.)

ROBERT, U. Le Tombeau et les Portraits de Philibert de Châlon, prince d'Orange. In-8°, 18 p. et 1 pl. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1901. (Extr. des Mém. de la Société nationale des antiquaires de France, T. 60.)

SCHUMACHER, F. Bauten von Peter Dybwad. (Dec. Kunst, V, 4.)

Das Stadttheater in Meran (m. Abbldgn.). (Allgem. Bauztg., 1902, 1.)

THOMAS, A. Vallgren. (L'Art déc., 1901, Nov.)

TOURNEUX, M. Le palais de Versailles et ses historiens. (Gaz. des Beaux-Arts, Nov., 1901.)

Die Wiederherstellung des Bremer Domes (m. Abbldgn.) (Deutsche Bauztg., 1901, 88.)

WHITEHOUSE, J. H. Bournville, a study in housing reform. (The Studio, 105.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

ANDERTON, J. The art of Domenico Morelli. (The Studio, 104.)

BOUDA, A. Die Pflanze in der decorativen Kunst. 1 Th. Gr. Fol. 10 farb. Taf. m. III S. Text. Prag, B. Koči. M. 22.

BOUYER, R. Un artiste Barcelonais, Raimond Pichot. (L'Art déc., 1901, Nov.)

BENSUSAN, S. L. A note upon the paintings of Francisco José Goya. (The Studio, 105.)

DODGSON, Champbell. Swiss Glass-paintings and their designers. (The Connoisseur, I, 4.)

FLANDERKY, P. Insecten-Naturstudien für das Kunstgewerbe. Gr. Fol. 30 farb. Taf. m. IV S. Text. Dresden, Kühtmann. M. 24.

GEFFROY, G. Albert Besnard. (Art et Déc., 1901, 12.)

GOERSCHEN, G. Farbige Pflanzenstudien in neuzeitlichem Geschmack und mit Anwendung auf der Fläche entworfen und gezeichnet. 1. Serie, Schmal Fol. 8 Taf. Plauen, Ch. Stoll. M. 7·50.

GUTERSOHN, U. Die Schweizer Flora im Kunstgewerbe für Schule und Handwerk. I. Alpenblumen. Gr. 4°. 20 farb. Taf. m. III S. Text. Zürich, Orell Füssli. M. 10.

HABICH, G. Wilhelm Volz. (Kunst u. Handw., LII, 4.)

JADART, H. Une peinture murale du XIIIe siècle à la cathédrale de Reims. In-8°, 12 p. et 1 pl. Paris, impr. nationale. Extr. du Bull. archéol.

KIRMSE, G. u. F. P. HILDEBRAND. Baumstudien. Federzeichnungen z. Vorstudium f. d. Naturzeichnen. 10 Taf. m. erläut. Text. Gr. 4°. Dresden, Kühtmann. M. 2.

LECHLEITNER, F. Musterblätter für Brandmalerei u. Tiefbrand. Gr. 4°. 28 S. m. 8 S. Text. München, Mey & Widmayer. M. 3.

MAUCLAIR, C. Antonio de la Candara. (L'Art déc., 39.)

MOURRY, G. An Armenian etcher: M. Edgar Chahine. (The Studio, 105.)

— George de Feure. - Paris. (Innendec., XIII, 1.)

— A new french designer M. G. Dupuis. (The Studio, 104.)

PROUST, A. The art of Fantin Latour. (The Studio, 106.)

QUAST, L. Die Nibelungenfresken am Marmorpalais bei Potsdam. 8°. 32 S. Potsdam, Riegel. 50 Pf.

ROTH, C. Vorlagen für Tiefbrand und Brandmalerei, Flach- und Lederschnitt. Imp. Fol. 6 Bl. Leipzig, Seemann & Co. M. 5.

SCHUBRING, P. Hans von Marées Fresken in Neapel. (Die Kunst f. Alle, XVII, 8.)

SCHUR, E. Paraphrasen über das Werk Melchior Lechters. Gr. 8°. 39 S. Leipzig, H. Seemann Nachf. M. 2.



STUDIENARBEIT AUS DEN FACHCURSEN FÜR LEHRKRÄFTE K. K. KUNSTGEWERB[illegible]HER UNTERRICHTSANSTALTEN [illegible] SALZBURG, 19[illegible]



Cursinstructor: Prof. Rud. Hammel (Wien

Chromolith[illegible]

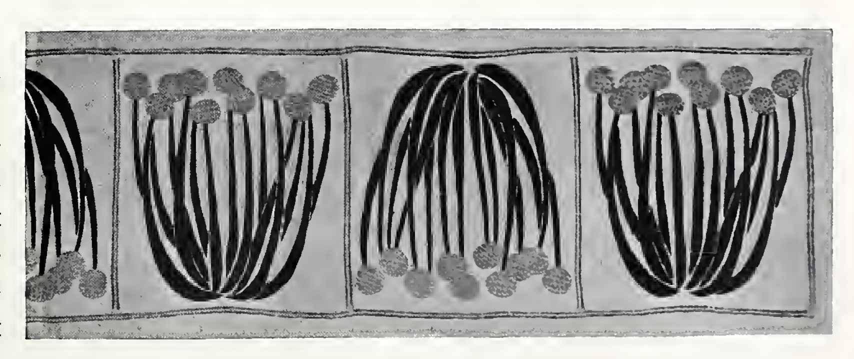
Prof. Gustav Miksch (Fachschule Gablonz)

DIE TEXTILAUSSTELLUNG DES LEIPZIGER KUNSTGEWERBEMUSEUMS VON MORIZ DREGER-WIEN

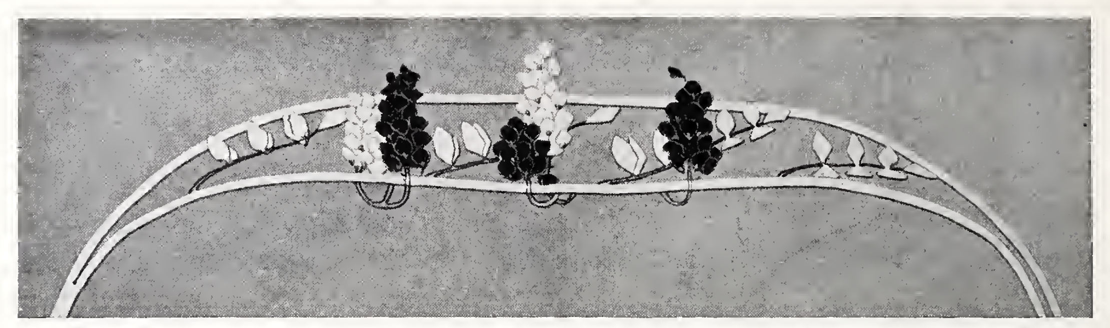


IE Textilausstellung des Leipziger Kunstgewerbemuseums ist zunächst zwar nur als der erste Versuch einer Reihe von Sonderausstellungen gemeint, die der Stärkung des örtlichen Sinnes für Kunst und Kunstgewerbe dienen sollen; auch wurde das grösste Gebiet der Textilkunst, die eigentliche Weberei, von vornherein ausgeschlossen, auch die Teppichknüpferei ist — beabsichtigt oder nicht — sehr stark zurückgetreten: gleichwohl ist die Bedeutung der Ausstellung weit über das örtliche Interesse hinausgewachsen. Und das nicht so sehr durch ihre internationale Bedeutung. Wohl ist England durch einen guten Teppich von Brangwyn, wohl ist Schweden durch zahlreiche treffliche Arbeiten, und vielleicht noch das eine oder andere Land durch dies oder jenes Werk vertreten: vor allem ist es aber doch eine deutsche und österreichische Ausstellung. Und man kann den gegenwärtigen Stand, insbesondere der Stickerei und Spitzenerzeugung in diesen beiden Ländern ziemlich klar verfolgen, weniger der Gobelinarbeiten, bei denen Österreich sehr schwach vertreten ist. Überhaupt ist ja die Beteiligung auf den verschiedenen Gebieten und von Seite der verschiedenen Orte sehr ungleich gewesen. Es machte sich eben vielfach der Umstand geltend, dass in diesem Jahre auch noch die Ausstellungen in Turin, in Düsseldorf und von Seite Österreichs noch die österreichische Sonderausstellung in London zu beschicken waren. Österreich hatte also insbesondere einen schweren Stand; gleichwohl hat es, wie kein Besucher der Ausstellung leugnen wird, in vollsten Ehren bestanden.

In vieler Beziehung blendend treten die „Handarbetets Vänner“ in Stockholm auf, jene Gesellschaft, die sich, zum Teil auf die Anregungen Jakob von Falkes hin, vor beinahe 30 Jahren, zunächst zur Pflege schwedischer, altüberlieferter Hauskunst gebildet hatte. Man kennt ihre Leistun-

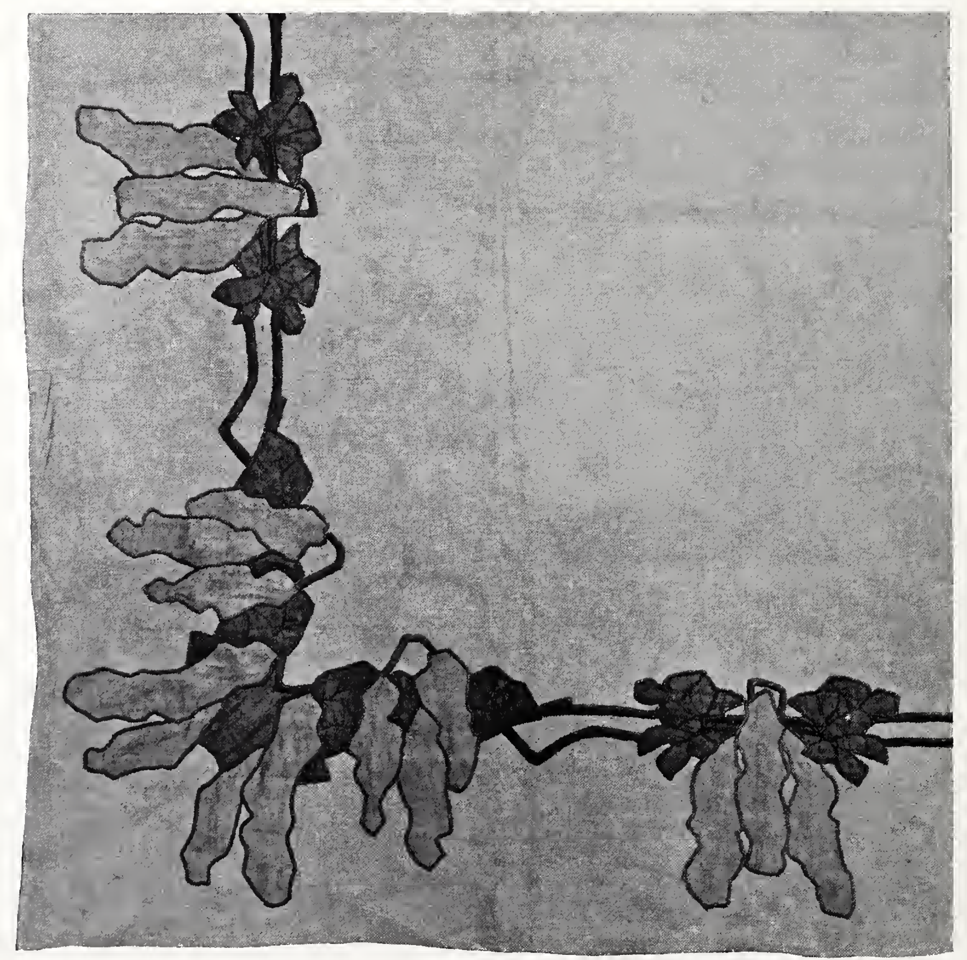


Textilausstellung in Leipzig, Tischläufer von Armgard Angermann, Dresden, nach Entwurf von Professor Gussmann, Dresden, graugelbe und grüne Seide auf Leinen



Textilausstellung in Leipzig, Teil einer Decke von G. von Bellersheim, Darmstadt, Decke mit Aufnäharbeit in Tuch und Samt

gen bereits von der Pariser Weltausstellung und Sonderausstellungen, die in Berlin und Dresden veranstaltet worden waren; mehrere gute Arbeiten hat übrigens auch das Österreichische Museum in Paris angekauft. Unter den Gobelinarbeiten spielen wieder Verdüren nach älteren Mustern die Hauptrolle; doch sind auch einzelne Versuche in neuerer Formensprache gemacht



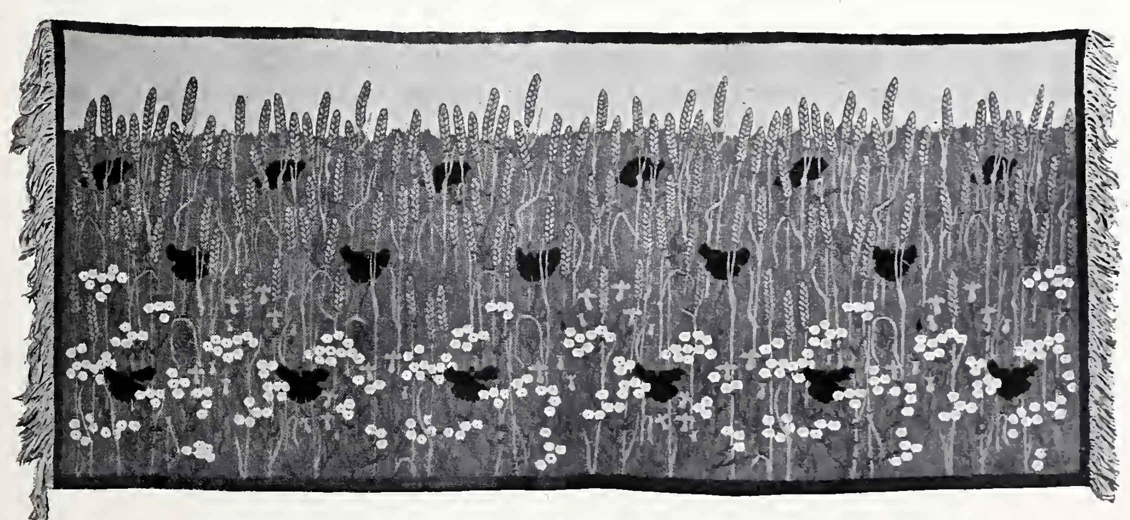
Textilausstellung in Leipzig, Kissenecke, entworfen und ausgeführt von Fräulein Margarete Landeck, Breslau, Leinenaufnäharbeit grün und gelb auf Grau



Textilausstellung in Leipzig, Supraporte, Gobelin, ausgeführt von der Handarbetets Vänner, Stockholm, grüne Blätter und rote Früchte auf schwarzem Grunde

worden, wie schon das beigegebene Beispiel zeigt. Daneben sind auch zahlreiche Leinenvorhänge zu sehen, die in Handwebereien nach alten Mustern meist streifenweise mit geometrischen Mustern, streng stilisierten Blumen und Figuren geschmückt sind. Auch Klöppelspitzen nach älteren geometrischen und, volkstümlich umgebildeten, Rokokomustern machen sich — insbesondere durch ausserordentliche Billigkeit — bekannt und beliebt.

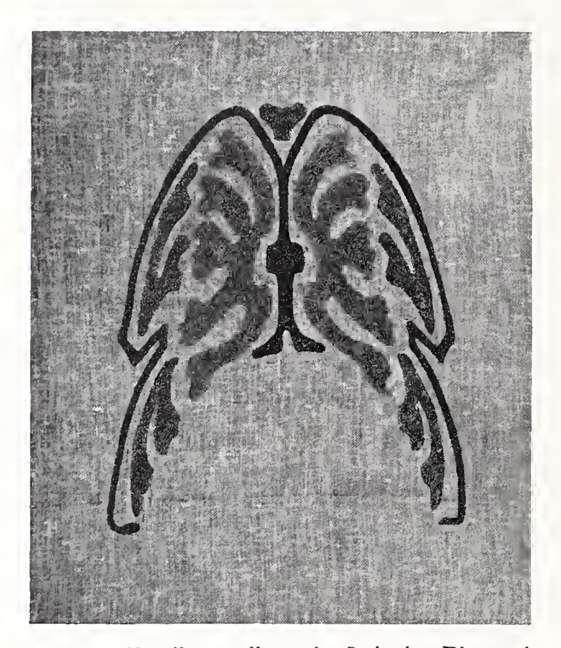
Die Gobelinarbeiten von Scherrebek in Schleswig scheinen mir gegenüber den schwedischen auf weniger richtigem Weg sich zu befinden. Man bringt viele grossfigürliche Darstellungen, nicht schlechte darunter, wie „Die heilige Nacht“ nach Mohrbutter, „Dornröschen“ nach Vogeler; schwächlich in der Zeichnung und roh in der Ausführung ist aber Eckmanns „Märchen“, schlecht sind die „Nornen“ und einige andere Arbeiten, geradezu lächerlich eine Aphrodite nach Thoma. Das Leipziger Museum hat dieses, vielleicht neueste Werk des Unternehmens wohl nur zugelassen, um die Anstalt vor ihren eigenen Verirrungen zu warnen. Man hat in diesem Stücke



Textilausstellung in Leipzig, Gobelin, ausgeführt von Fräulein Brinckmann, Hamburg



Textilausstellung in Leipzig, Fries eines Wandschirmes von Rudolf Rochga, „Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk“, München





Textilausstellung in Leipzig, Bluseneinsatz, ausgeführt von Marie Brinckmann, Berlin, nach Entwurf von Fräulein Licht, graugelbe Gaze mit graublauer und grüner Seide

sogar wieder Schatten und Modellierung versucht. Wenn das auch nicht gerade moderne Auffassung ist, es ginge — aber so roh geht es eben nicht.

Der Geist Brinckmanns, der ursprünglich über diesem Unternehmen schwebte, scheint sich eben von ihm gewandt zu haben; wenigstens tauchen die Damen des Hauses Brinckmann nun teilweise als Berlinerinnen auf. Ich weiss nicht, ob Berlin bereits zu würdigen versteht, was es damit gewonnen hat; sicher ist, dass hier das ehrlichste Streben und, künstlerisch wenigstens, zumeist glänzende Erfolge vorliegen. Wir bringen als Beispiel einen Gobelinbehang: bunte Feldblumen in gelblichem Braun des Getreides, oben ein schmaler, blauer Streif Himmel, eine ursprüngliche und erfreuliche Leistung. Von Fräulein Marie Brinckmann wären mehrere Stickereien nach Entwürfen eines Fräulein Licht mit fein empfundener Farbfleckenverteilung hervorzuheben, dann einige Arbeiten, Gobelin und Stickerei, nach älteren Vorbildern oder eigenen Entwürfen, darunter ein kleines Deckchen mit einem wahren Feuerwerke von Farben.

Noch eine andere Dame, Frau Margarete v. Brauchitsch, dem Freunde der Stickkunst bereits seit einigen Jahren bekannt, hat einige ganz hervorragende Arbeiten beigestellt. Zahlreiche Stücke sind aus Rohleinen mit nur ein bis zwei Farben hergestellt, andere zeichnen sich aber auch durch ausserordentlich feine Farbstimmungen aus; manches ist einfach, manches launig und vielgestaltig. Ein Behang insbesondere zeigt reich ineinanderfliessende Formen und Farben, wie das Leben auf dem Meeresgrunde — alles hat aber etwas Gutes und alles ist geschmackvoll.

Auch ist bei ihr von den, an sich gewiss sehr anerkennenswerten Stickereien Obrists in München, die ja zu den ersten Äusserungen modernen Kunst-

gewerbes gehörten, nur hie und da mehr ein Nachhall zu empfinden. Sonst aber scheint man über Obrist nicht hinausgeschritten zu sein. Von ihm selbst hat man in der Ausstellung nichts gebracht, da man seine Werke wohl als bekannt voraussetzte und er selbst sich in der letzten Zeit auch nicht mehr so mit Stickkunst zu beschäftigen scheint.

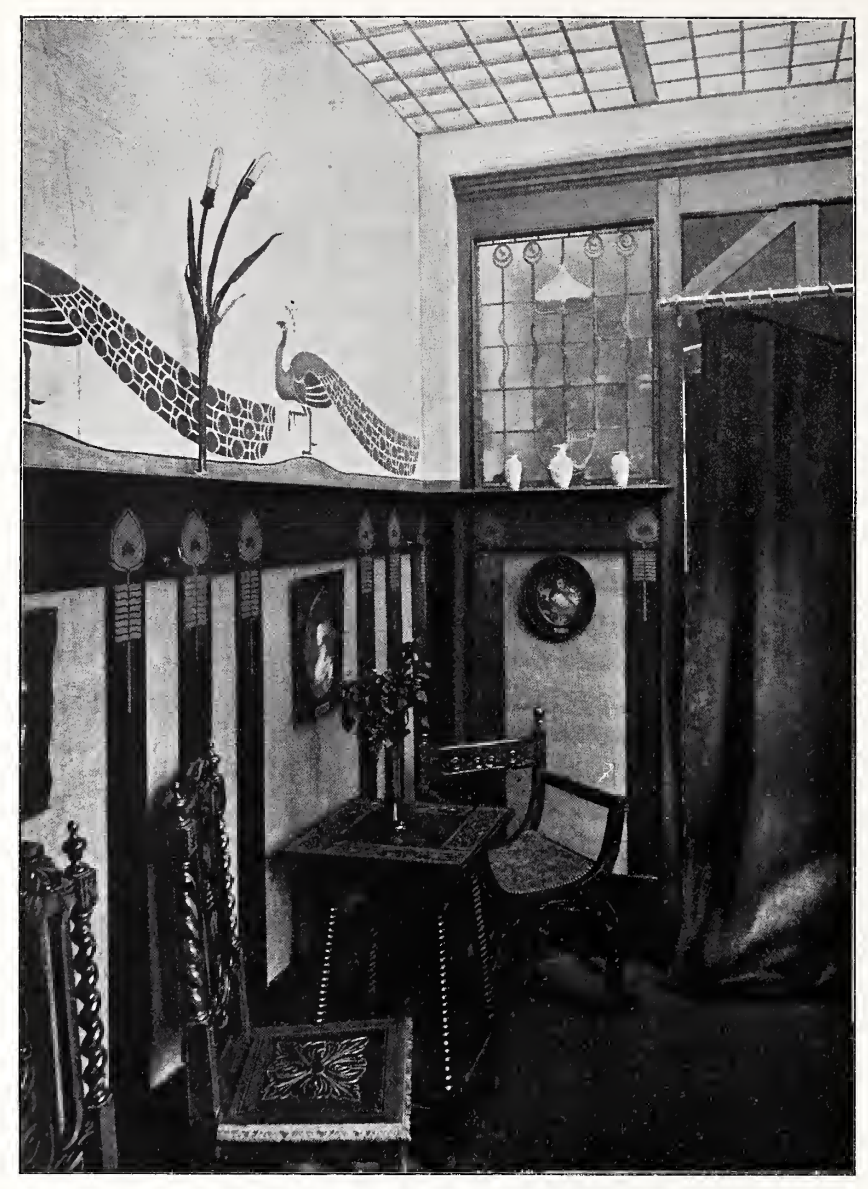


Textilausstellung in Leipzig, Kissen, ausgeführt und entworfen von Frau Margarete v. Brauchitsch, München, Kurbelstickerei in Seide, hellblau und lila auf graugrünem Tuche

Helene Brehmer in Leipzig, Gräfin Marie Geldern-Egmont in Berlin, manchmal selbst Magnussen in München stehen mit ihren, übrigens trefflichen, Arbeiten grossentheils unter Obrist'schem Einflusse. Am meisten ist das aber bei den Arbeiten der Vereinigten Werkstätten in München der Fall. Wir sehen da meist dünnes Linienwerk mit plötzlichen Anschwellungen, eigensinnig gebrochene Linien und algenartige Wirkungen, wenn auch keine Algen dargestellt sind. Die Farben sind oft fein, am wenigsten bei Elise Erber, die oft süss oder hilflos ist. Weit besser sind C. Gross und Marcell Behmer. Bernhard Pankok bringt eine ursprünglich wirkende Kreuzstickerei, rostbraun und etwas weiss, auf grüner Leinwand, und sonst einiges Treffliche. R. Rochga hat einiges



Textilausstellung in Leipzig, Rand einer Decke, entworfen und ausgeführt von Frau Margarete von Brauchitsch, München, Kurbelstickerei, rosa auf grauer Leinwand



Ein modernes Teelokal in London

ganz Geometrisches und scheint auch sonst streng und kräftig, wie in einem dreiteiligen Paravent, an dem besonders der abgebildete Randstreifen, in rotem und blauem Knötchenstich auf braunem Tuch, hervorzuheben ist.

Von Professor Behrens in Darmstadt sind Fische, zwischen Wellenlinien weiss in Weiss ausgeführt, da, ein reizender Entwurf und eine sehr mangelhafte Ausführung; unter dieser leidet auch seine Bettgarnitur mit originellen Durchbrüchen. So schlecht sollte man aber überhaupt nicht arbeiten. Ein gestickter Behang, hauptsächlich in Lila und Violett, eine verzweifelte Frau darstellend, wäre aber auch in besserer Ausführung kaum erfreulich.

Von G. von Bellersheim in Darmstadt wäre noch ein Stück zu erwähnen, das wir hier in Abbildung bringen: eine Decke mit Aufnäharbeit in Tuch und Samt, graublauer Grund mit lichtgrauen Linien und Blüten in zweierlei Lila, im ganzen fein gestimmt und von grosser einfacher Zeichnung — dann von Walther Magnussen in München eine Decke aus grauem Tuch mit rostbraunen Linien und grünblau schillernden Pfauenaugen.

Entwürfe von Gussmann, ausgeführt von Marg. Angermann, zeigen zum Teil eine gesunde, altbäuerliche Kraft der Formen- und Farbenempfindung; der Maler Fritz Rentsch in Leipzig, der sich seit einiger Zeit

mit seiner Frau hauptsächlich der Stickerei widmet und eine grössere Privatschule dafür errichtet hat, bringt viel Treffliches, darunter eine besonders reizvolle Decke in grauen Seidentönen auf Leinen. Rudolf und Fia Wille in Berlin verstehen Linien und Farbflecken gut gegeneinander zu setzen und sind besonders in der Verwendung eingesetzter Stoffe, zum Teil wechselfarbig, überaus geschickt.



Ein modernes Teelokal in London

Auffallend ist die grosse Zahl guter Arbeiten, die aus Breslau eingesandt wurden; vor allem ragen da Max und Else Wislicenus und ihre Schülerin Margarete Landeck hervor, von der hier eine Leinendecke mit grosser Aufnäharbeit in Grün und Gelb gebracht wird. Dann wären Margarete Trautwein, Else Kirsten, Agnes Fleischer zu nennen. Natürlich können hier nicht alle Urheber und Urheberinnen guter Arbeiten aufgezählt werden; es sei nur kurz auf die geradezu magische Farbenwirkung eines Kissens von Margarete Funke in Bremen hingewiesen, auf Pauline Braun in Darmstadt, Klara Möller und Else Oppler in Koburg, Helene Prehmer und Johanna Stöckner in Leipzig, ohne dass die Nichtgenannten damit als unbedeutend hingestellt werden sollten.

Hervorzuheben wäre auch der Letteverein in Berlin, eine Art Frauenerwerbverein, der sich anscheinend absichtlich mehr auf wohlfeilere Arbeiten wirft. Es ist übrigens bemerkenswert, dass eine grosse Zahl seiner Arbeiten

nach Wiener Vorbildern ausgeführt sind, die zum Teil im Österreichischen Museum ausgestellt waren, zum Teil in den „Wiener Kunststickereien“ (bei Schroll) veröffentlicht wurden.

Die von Österreich selbst ausgestellten Arbeiten gehören zweifellos zum Allerbesten, was die Ausstellung bietet. Die Arbeiten der k. k. Fachschule für Kunststickerei und des k. k. Zentral-Spitzenkurses in Wien sind sowohl im Entwurfe als in der Ausführung fast durchaus bedeutend. Sogar die billigen Maschinstickereien aus Graslitz wirken zumeist erfreulich.

Der Fortschritt insbesondere auf dem Spitzengebiete wird durch nichts so klar gemacht, wie durch einen Vergleich mit den Leistungen Plauens in Sachsen. Was man sich an der staatlichen Schule dieses Mittelpunktes erbgesessener Spitzenerzeugung unter „modern“ vorstellt, würde man anderswo kaum dafür halten. Wie weit aber das Ausnützen alteinheimischer Kunstübung gerade auf dem Gebiete weiblicher Handarbeit heute gediehen ist, zeigen die von einer Plauener Privatfirma ausgestellten Arbeiten, bei denen der Durchbruch in Sachsen, die Reliefstickerei derselben Stücke in Elsass ausgeführt ist. Es kann dies ein Beweis sein, dass die örtlichen Überlieferungen und die ererbte Geschicklichkeit nicht so leicht ersetzt werden können, und dass es nötig ist, in jeder Weise auf ihre Erhaltung und Kräftigung hinzuwirken. Auch wir haben in Österreich vielfach eine solche gesunde Grundlage, und es wird ja auch tatsächlich darauf weitergebaut.

Österreich besteht, wie gesagt, trotz der verhältnismässig geringen Zahl seiner Werke, die sich aus den oben angeführten Gründen erklärt, die Probe recht gut; es wäre noch besser gewesen, wenn Frau v. Mankiewicz statt ihrer allzu aufdringlichen, exotischen Landschaft ein Werk von bescheidenerer, aber reinerer Wirkung eingesandt hätte. Eine derartige naturalistisch sein sollende Landschaft, aus Malerei und Stickerei gemischt, entspricht doch wahrlich nicht dem modernen Empfinden, und vor allem auch nicht der Wiener Art, wie sie sich sonst hier zeigt: vornehm einfach, liebenswürdig und unbedingt gediegen.

Gerade dadurch haben wir die Herzen in der Fremde gewonnen. Glücklicherweise konnte der Veranstalter der Ausstellung, Direktor Graul vom Leipziger Kunstgewerbe-Museum, trotz der Ungunst des Raumes den einzelnen Ländern fast durchaus so entsprechende Plätze zuweisen, dass Österreich, ohne äusserlich bevorzugt zu scheinen, nicht unbeachtet bleiben wird. Doch leugnen wir nicht, dass wir auch lernen können; ein Blick nach München, Berlin, Leipzig, Breslau und Stockholm kann uns nicht schaden; denn die Stickerei hat an all diesen Orten in den letzten Jahren ungeheuere Fortschritte gemacht. Wir haben darum in den Abbildungen auch nur nichtösterreichische Arbeiten gebracht; zur Vorführung der heimischen Leistungen wird ja wohl auch eine Besprechung der Londoner und Turiner Ausstellung Gelegenheit geben.

EIN MODERNES TEELOKAL VON P. G. KONODY-LONDON

DIE künstlerische Ausstattung und das ganze Wesen öffentlicher Lokale (Restaurants, Trinkstuben etc.) bilden unzweifelhaft einen Spiegel des Charakters, der Lebensart und des Geschmackes der Bewohner einer Stadt. Wenn das Spiegelbild auch manchmal verzerrt und übertrieben ist, so ist es nichtsdestoweniger höchst lehrreich für den Fremden, der auf kürzestem Wege einen Einblick in den National- und Lokalcharakter der betreffenden Stadt gewinnen will. Was könnte zum Beispiel für die etwas blasphemische Ausgelassenheit, die Leichtlebigkeit und den eingefleischten Kunstsinn des Parisers bezeichnender sein, als die Cabarets auf Montmartre: „Le Chat noir“, „Bruant“, „Ciel“, „Enfer“, „Néant“, und wie sie sonst heissen mögen? Was für den Materialismus des modernen italienischen Spiessbürgers, als die Geschmacklosigkeit der Ausstattung seiner Esslokale, deren Dekoration hauptsächlich in der Schaustellung aller möglichen Nahrungsmittel und Gerichte — roh oder zubereitet — besteht? Sogar die Spiegelverkleidung der Wände scheint da nur den Zweck zu haben, das Buffet im Reflex von allen Seiten sichtbar zu machen. Des Deutschen etwas romantisch angehauchte Naturliebe und seine bürgerliche Behäbigkeit lässt sich aus einem Besuche der so charakteristischen Biergärten schliessen. Die abscheulich hässlichen und unbequemen „Public Houses“ der unteren Volksschichten Englands, Lokale, wo man in vergifteter Luft, stehend oder auf lehnlosen Stühlen hockend, eine möglichst grosse Quantität von Spirituosen in möglichst kurzer Zeit konsumiert, weisen auf die Roheit und Hast dieser Volksschichte hin. Dagegen kann nichts für den verfeinerten Geschmack und den vornehmen Komfort der „Upper Ten Thousand“ und des besseren Mittelstandes bezeichnender sein, als die sich rasch vermehrenden eleganten Teelokale in Bond Street, dem Zentrum der Lebewelt Londons, wo in Juwelierläden, Kunstgalerien u. s. w. Schätze aufgestapelt sind, welche auf die Repräsentanten des Geschmackes und Reichtumes von London mit magnetischer Anziehungskraft wirken.

Unter diesen Teelokalen gibt es eine „Galerie des Ostens“, von Japanern geleitet, in bestem japanischen Stil dekoriert und mit japanischem Bedienungspersonal in Nationalkostüm; sehr originell sind auch die „Rouge et Noir“-Teezimmer, so bezeichnet, da sie durchwegs in einem Farbenplane von Rot und Schwarz ausgestattet sind; und schliesslich die „Alt-Eichen-Teeräume“, in modernem Stile von Liberty & Co. ausgeführt, welche den Gegenstand dieser Besprechung bilden. Die „Old Oak Tea Rooms“ sind in den drei oberen Stockwerken eines alten Hauses in Bond



Ein modernes Teelokal in London

Street situiert, welches im allereinfachsten alten Londoner Wohnhausstile erbaut ist und keinerlei originelle architektonische Ideen aufweist. Eine äusserst schmale, gerade Holztreppe, von der Strasse nur durch eine kleine Türe getrennt, führt in die oberen Stockwerke, deren viereckige, kahle, jedes architektonischen Schmuckes baren Zimmer einer künstlerischen Ausstattung die grösste Schwierigkeit entgegensetzen.

Es ist nötig, diese Bedingungen in Betracht zu ziehen, da sie gleichzeitig den Schlüssel zu den Vorzügen und Schwächen des Dekorationsplanes liefern. Denn obgleich Liberty bewiesen hat, dass Geschmack und Geschicklichkeit sich den ungünstigsten Verhältnissen anschmiegen und die ungegliedertsten Räume dem Auge gefällig machen können, fehlt anderseits der Dekoration die konstruktive Grundlage, welche allein eine logische Berechtigung der hier adoptierten Verwendung von Gebälke bieten würde.

Schon der Eingang weist einen erfolgreichen Versuch auf, die übergrosse Schlichtheit des Baues zu verbergen. Ein Aushängeschild in altholländischem Stile, aus farbigem Glas mit Metalleinlage lenkt zuerst die Aufmerksamkeit des Passanten auf das Lokal. Der obere Teil der Eingangstür weist den Namen „Old Oak House“ in altenglischen, kupfernen Buchstaben auf einem Grunde von milchig-grünem, malachitartig gestreiftem



Ein modernes Teelokal in London

Glase, dessen Teile durch Zinnstreifen zusammengehalten sind. Aus mattem Zinn sind auch der darauf abgebildete Teetopf und die Teeschale.

Was die Art der Wandverkleidung betrifft, mögen die Illustrationen, welche diese Notiz begleiten, für sich selbst sprechen. Aus ihnen kann man zum mindesten die Verhältnisse der Leisten der Holzverkleidung zu den davon eingeschlossenen Panneaux und zum Friese, und den Stil der aufschablonierten konventionellen Muster ersehen. Die Wände sind durchgehend mit rauher Leinwand verkleidet und jeder Raum hat seinen besonderen Farbenplan, welcher bis in das kleinste Detail durchgeführt ist. So haben die Pfauen- und Schwanenzimmer einen grünen Grundton, während der Raum mit dem Fries der zwischen konventionellen Bäumen fliegenden Vögel in Terrakotta und Braun gehalten ist. Die gebrannten Ziegel des Kamines wiederholen selbstverständlich die Grundfarbe der Wand. Die Friese, sowie die Dekorationsmotive auf der Holzverkleidung sind aufschabloniert. Auf die Verglasung der Fenster und auf den Entwurf der Beleuchtungskörper wurde besondere Aufmerksamkeit verwendet. Der hübsche und einfache Effekt der Scheibe mit den durch zwei tangierende Kreise angedeuteten Pfauenfedern verdient spezielle Beachtung. Sehr graziös sind die schmiedeeisernen Schilfblätter, deren Kolben unter mattem Glase elektrische Glühlichter einschliessen.

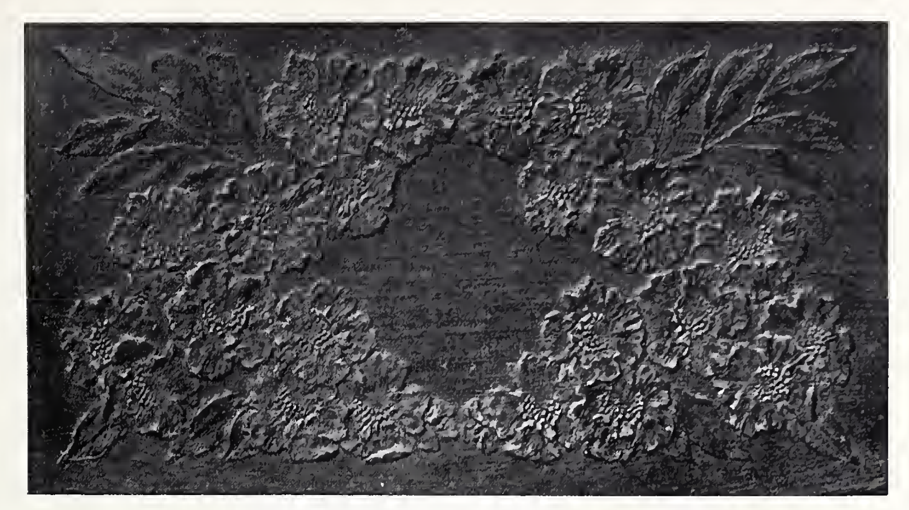
In den anderen Räumen und über der Stiege sind die lichtgebenden Drähte in altertümelnden Laternen verschiedenster Art versteckt. Um die Monotonie der viereckigen Räume zu unterbrechen, sind allerlei gemütliche Kaminecken etc. aus Eichenholz errichtet, auf welchen die Motive der Wandverkleidung wiederholt sind. Die Tische, Stühle und Bänke, nach welchen diese Teezimmer benannt sind, repräsentieren eine schöne Sammlung alter Eichenmöbel — vielleicht nicht ganz harmonisch mit den sehr modernen Wänden, aber an sich schön und heimisch. Selbstverständlich fehlt in dem „Old Oak House“ auch nicht das unausbleibliche Ping-Pong-(Tisch-Tennis-) Zimmer, welches das oberste Stockwerk einnimmt und eine originelle Tapete im Morris-Stil, sowie eine schöne Kaminverkleidung aus getriebenem Kupfer aufweist.

DAS ÖSTERREICHISCHE KUNSTGEWERBE IN LONDON UND TURIN — VORBERICHT



AS österreichische Kunstgewerbe wird in diesem Jahre auf zwei bedeutsamen ausländischen Ausstellungen auftreten: auf der im Juni und Juli in London stattfindenden Österreichischen kunstgewerblichen Ausstellung und der vom Mai bis November währenden Ersten Internationalen Ausstellung für Moderne Dekorative Kunst in Turin.

Der Gedanke, eine Ausstellung österreichischen Kunsthandwerkes in London zu veranstalten, entstammt einem Kreise heimischer Kunstindustriellen, der, von der richtigen Erwägung ausgehend, dass für die Erzeugnisse des Kunstgewerbes bedeutendere Handelsverbindungen nicht durch Musterreisende, Prospekte und dergleichen, sondern lediglich durch Kollektivausstellungen zu erzielen seien, noch eine Reihe weiterer ähnlicher Veranstaltungen plant. Die staatliche Handelsverwaltung hat dieser Anregung mit um so grösserer Bereitwilligkeit durch Gewährung der erforderlichen Geldmittel und durch Übernahme der gesammten Organisierung Folge gegeben, als ja gerade in Österreich jedes grosszügigere Unternehmen zu Gunsten unseres Aussenhandels mit der verdoppelten Freude des Ungewohnten zu begrüssen ist; überdies leitete sie die Erwägung, dass die durch den starken französischen und belgischen Import erwiesene Aufnahmsfähigkeit des Londoner kunstindustriellen Marktes, der schon in normalen Zeiten die halbe Welt umfasst, im laufenden Jahre, infolge der Krönungsfeierlichkeiten, durch den Zuzug eines ungeheueren, im höchsten Masse kaufkräftigen internationalen Publikums sich noch beträchtlich steigern werde.



Füllung in Plastokaustik, von Karl Jelínek, Hořic

Freilich ist dieser Markt für uns nicht leicht zu erobern: gewöhnt an die unvergleichliche künstlerische und handwerkliche Gediegenheit des einheimischen Kunstgewerbes, das in jedem Zweige das Mustergiltigste bietet, gewöhnt an die tadellose Pracht und Eleganz der allerdings überaus kostspieligen Produkte der Pariser Luxusindustrie, gewöhnt schliesslich an die rigorose Korrektheit des heimatlichen kommerziellen Verkehrs, begegnet das englische Publikum und der englische Kaufmann ungewohnter fremdländischer Ware in geschmacklicher und technischer Beziehung, hinsichtlich der gewissenhaften Einhaltung der Preise, des vereinbarten Lieferungstermines und der bedungenen Qualität bei Bestellungen, mit dem denkbar grössten Skeptizismus.



Füllung in Plastokaustik, von Karl Jelínek in Hořic

Weiters hat der Engländer, so wenig er auch zu maskeradenhaften Stilaffektationen neigt, und so sehr er es auch liebt, in seiner Wohnungsausstattung die harmonischen Akkorde der heimischen Kunstweise da und dort durch eine ungewohnte, fremde Note zu beleben, ein viel zu fein ausgebildetes Stilgefühl, um schreiende Disharmonien, brutale Gegensätze im Gesammtcharakter seines Heimes mit dem fadenscheinigen Mantel der Originalität bedecken zu wollen.

Schliesslich steht der Engländer, der ja die Wurzeln der heute allerorten kraftvoll gedeihenden Moderne dem Boden seiner eigenen heimatlichen



Sigmund Járay, Wohnzimmer (Ausstellung in London)

Kunst entnehmen sah, ihren verschiedentlichen wilden Trieben, die im mitteleuropäischen Kunsthandwerk noch vielfach als alleinseligmachendes Nonplusultra tiefsinniger Kunstschönheit paradieren, mit unverhohlenem Entsetzen gegenüber. Dieses Entsetzen gegenüber den Exzentrizitäten unserer Übermoderne ist in einem glücklicherweise hypothetischen Urteil in markanter Weise zum Ausdrucke gekommen, das eine Londoner Kunstzeitschrift, bei der ersten Nachricht von der bevorstehenden österreichischen Kunstgewerbeausstellung in London im voraus über sie fällte: „Wenn die Darbietungen dieser Ausstellung dem entsprächen", hiess es dort, „was man auf dem Kontinent vielfach als „modern" ausgebe, und was in dieser Richtung in manchen französischen, deutschen und österreichischen Objekten der Pariser Weltausstellung zu sehen gewesen sei, dann verspräche die österreichische kunstgewerbliche Ausstellung „a real chambre of horrors", eine wahre Schreckenskammer zu werden . . . ."

Bei der Inszenierung der Ausstellung wurde, da die Ausstellung weniger den Absatz einzelner Objekte, als eine günstige Einführung des österreichischen Kunstgewerbes im allgemeinen beabsichtigt, grosser Wert auf den Rahmen gelegt, in dem sich die ganze Veranstaltung dem Publikum darbieten



Sigmund Járay, Wohnzimmer (Ausstellung in London)

soll. Man hat darum für die Installation Ludwig Baumann gewonnen, dessen Erfolge auf der Pariser Ausstellung volle Gewähr für das Gelingen der ihm in diesem Jahre für London gestellten Aufgabe bieten.

Der rechteckige, in seiner Grösse etwa den Dimensionen des Wiener Sofiensaales entsprechende Ausstellungsraum — der in Kensington neben dem Hydepark gelegene Prince's Skating Rink — wird, abgesehen von einigen Nebenlokalitäten, in drei hintereinander liegende Kompartimente geteilt werden; das erste wird in gleichmässigen Vitrinen, auf Schautischen und in Kojen gruppenweise die Leistungen der Keramik und der Glasindustrie, der Metallarbeit, der Textilkunst u. s. w., sowie eine Specialausstellung der k. k. Staatsbahnen darbieten; der letzte Raum wird sich als Konzert- und Buffetsaal präsentieren; der zentral gelegene grösste Raum aber wird, zu beiden Seiten eines breiten Ganges, je fünf vollständig ausgeführte Interieurs aufweisen, denen sich, vom Foyer aus zugänglich, zwei weitere einheitlich ausgestaltete Interieurs anschliessen werden.

Diese zwölf Interieurs, von denen einzelne probeweise bereits in der Winterausstellung des Österreichischen Museums ausgestellt waren, werden fast durchwegs die spezifisch österreichischen Varianten der historischen



Franz Haider, Bozen, Holzschnitzerei

Stile, teils in exakter Wiedergabe, teils in freier modernisierender Anlehnung, den Besuchern vor Augen führen. Durch diesen Anschluss an Stiltypen, die in England wenig bekannt sind, wird vor allem an das notorisch starke kunstgeschichtliche Interesse des Engländers appelliert, wird weiters die Vorführung einer relativen Neuheit unter Verhinderung einer gefährlichen Abirrung in das Gebiet des Gesucht-Neuartigen ermöglicht, und schliesslich die von vornherein fruchtlose Konkurrenz mit Frankreich auf dem Gebiete der Louis-Stile und mit England selbst auf dem Gebiete der anglisierenden Moderne vermieden.

Ausser auf die Stilwahl ward besonderes Augenmerk auf die Verwertung schöner heimischer Holzarten, denen man in England Interesse entgegenbringen dürfte, und schliesslich auf die Exaktheit der technischen Ausführung gelegt.

Ähnliche Principien, wie sie hinsichtlich der Ausgestaltung der Interieurs massgebend waren, nahmen sich auch die Aussteller der übrigen Zweige des Kunstgewerbes zur Richtschnur: massvolle Zurückhaltung gegenüber allen Extravaganzen in Form, Farbe und Dekor, Güte des Materials und tadellose Ausführung.

* * *

Ist es in London die glänzende Leistungsfähigkeit des dortigen Kunsthandwerkes, die von den österreichischen Ausstellern die Anspannung aller Kräfte erheischt, so ist es in Turin der scharfe Wettkampf mit allen kunst-



Robert Fix, Speisezimmer, ausgeführt von Portois & Fix (Ausstellung in London)

industriell in Betracht kommenden Ländern der Erde, der das österreichische Kunsthandwerk anspornt, sein bestes Können zu zeigen.

Der Anstoss zur Veranstaltung der Turiner Kunstgewerbe-Ausstellung ward durch die Erkenntnis einer gewissen Stagnation des italienischen Geschmackslebens gegeben, die sich auf der Pariser Weltausstellung jedermann aufdrängen musste.

Dieser Stillstand in der Entwicklung des Geschmackes eines Volkes, dessen Kunstweise durch Jahrhunderte die Welt beherrscht hat, ist leicht erklärlich und hat seinen Grund gerade in dieser ehemaligen unumschränkten Überlegenheit: die stete Erinnerung an die Ära seines höchsten Glanzes, an die Epoche seiner gewaltigsten Genies musste lähmend einwirken auf seine Fähigkeit, den Wandel der Dinge, die neuen Erfordernisse einer neuen Zeit vorurteilslos zu erfassen. Dazu kam noch, dass in Italien der Rückstand der heimischen Kunstindustrie in kommerzieller Hinsicht vor der Pariser Weltausstellung kaum fühlbar war.

Als man aber auf der Pariser Weltausstellung die kunstgewerblichen Leistungen aller Länder der Erde miteinander vergleichen konnte, begann man in italienischen Fachkreisen die Gefahren zu sehen, die dem heimi-



Atelier des Österreichischen Museums, Buffet, ausgeführt von Josef Rusch

schen Kunsthandwerke durch seine starre Exklusivität, durch das blinde Vertrauen auf seine altbewährte Anziehungskraft drohten. Mit der enthusiastischen Energie, die den Piemontesen charakterisiert, hat ein Turiner Künstlercomité die Initiative ergriffen, der allmählich in Routine verflachenden technischen Tüchtigkeit des italienischen Kunsthandwerkes den Jugendbrunnen der Moderne zuzuleiten. Kräftig unterstützt von der Regierung, die die nationalökonomische Tragweite des Unternehmens erkannte, hat es für diesen Sommer Deutschland, England, Österreich-Ungarn, Frankreich, Russland, die Vereinigten Staaten von Nordamerika, Dänemark, Japan, Schweden und Norwegen u. s. f. zu einer Ausstellung moderner dekorativer Kunst nach Turin geladen. Sie sind ausnahmslos dem Rufe gefolgt, begierig, die vor zwei Jahren in wechselseitiger Schulung gesteigerten Kräfte zu messen.

Bei der für eine angeblich ausstellungsmüde Zeit erstaunlich starken Beteiligung des ausländischen Kunstgewerbes an der Turiner Ausstellung spielt jedoch ausser ideellen Gründen noch eine praktische Erwägung mit: so wenig italienischerseits ein Hehl gemacht wird aus dem Hauptziele der



Atelier des Österreichischen Museums, Buffet, ausgeführt von August Kostka

Ausstellung, dem heimischen Kunstgewerbe Anregung zu bringen, so berechtigt erscheint die Erwartung, dass durch sie der ausländischen Kunstindustrie ein gesteigerter Absatz in Italien gesichert werden dürfte. Es lehrt ja eine alte Erfahrung, dass Wandlungen auf dem Gebiete des Geschmackes — und um eine solche handelt es sich ja im vorliegenden Falle — stets zuerst das Publikum erfassen, dass die heimische Industrie den neuen Ansprüchen des Publikums immer erst nach einer mehr oder minder langen Frist — nach der erforderlichen Umbildung der Arbeiter, nach Anschaffung der nöthigen Modelle u. s. f. — nachzukommen vermag.

Diese Erwägung im Vereine mit den nahen Beziehungen Österreich-Ungarns zu dem verbündeten Nachbarstaate haben das k. k. Handelsministerium veranlasst, eine offizielle Beteiligung Österreichs an der Turiner Ausstellung zu veranstalten.



Franz Freiherr v. Krauss, Damenschlafzimmer, ausgeführt von Wilhelm Fehlinger (Ausstellung in Turin)

Hiedurch, sowie durch das ausserordentliche Entgegenkommen der Turiner Kommission ist es möglich geworden, die österreichische Abteilung in eigenartiger, von vornherein anziehender Weise zu inszenieren: die Erzeugnisse unseres Kunstgewerbes werden nämlich nicht in weiten gemeinschaftlichen Ausstellungshallen exponiert werden, sondern sie werden sich den Beschauern in zwei eigenen, von Ludwig Baumann entworfenen Gebäuden darbieten, einem „Pavillon", der nebst einzelnen kompleten Interieurs verschiedene Kollektivausstellungen enthalten wird, und einer „Modernen Villa", die, selbst ein Ausstellungsobjekt, von der Haustüre bis unter das Dach mit Ausstellungsobjekten ausgestattet sein wird.

* * *

Die Beteiligung der österreichischen Kunstgewerbetreibenden an den Ausstellungen in London und Turin ist eine erfreulich rege.

Die eingelaufenen Anmeldungen haben beiderseits die Zahl von rund 120 erreicht, und durch ihre Reichhaltigkeit den für die gegebenen Raumverhältnisse grösstmöglichen Umfang der beiden Ausstellungen herbeigeführt.



Franz Freiherr v. Krauss, Damenschlafzimmer, ausgeführt von Wilhelm Fehlinger (Ausstellung in Turin)

Von dem allgemeinen Charakter der Londoner und der Turiner Ausstellung werden die diese Zeilen begleitenden Abbildungen von verschiedenen, für die eine oder die andere dieser Ausstellungen bestimmten Objekten ein annäherndes Bild geben; es wird ein schönes Charakteristikum der beiden Veranstaltungen bilden, dass die Arbeiten nahezu aller Aussteller — unter denen sich neben altbekannten grossen Firmen so mancher unternehmungsfreudige kleinere Kunstgewerbetreibende befindet — von Künstlerhand entworfen sind, und dass eine ganze Reihe von bildenden Künstlern überdies noch die beiden Ausstellungen mit verschiedentlichen Arbeiten eigener Ausführung beschicken.

Die Reihe der Künstler, die mit Hingebung an der Londoner und der Turiner Ausstellung mitgearbeitet haben, ist eine sehr stattliche. Es seien hier genannt: Die Architekten: J. Bamberger, Ludwig Baumann. Cl. Frömmel, Rudolf Hammel, Max Járay, Franz Baron Krauss, Hans Mayer, F. Moro, Leopold Müller, A. Pospischil, Otto Prutscher, F. Schönthaler, Karl Witzmann.

Die Maler und Malerinnen, Zeichner und Zeichnerinnen: Lina Ascoli, Klara Aubert, Bertha Czegka, C. O. Ceschka, E. Fink, Berthold Franke,



Franz Barwig, geschnitzter Spiegelrahmen

Otto Wagner, Teekessel, ausgeführt von J. C. Klinkosch

J. Hanaczek, M. v. Jungwirth, Edoardo Jurizza, F. Letniansky, Hilde Lott, Marie Münster, Hans Nowack, Erwin Puchinger, G. Schneider, H. Uziembło, Hubert v. Zwickle.

Die Bildhauer: Ernst Borsdorf, Gustav Gurschner, Ferdinand Hauser, Arnošt Hofbauer, Ludwig Hujer, Kompatscher und Winder, Karl Philipp, Adolf J. Pohl, Anton Scharff, Hans Schwathe, Karl Waschmann, Robert Weigl.

Möge es unseren Künstlern und unseren Kunstgewerbetreibenden gelingen, das österreichische Kunsthandwerk in London und Turin zu Ehre und Erfolg zu führen!

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

MAX KLINGERS BEETHOVEN. Die Secession hat den Wienern diesmal eine grosse Überraschung bereitet. Ihre neue Ausstellung bringt nichts Geringeres, als den leibhaftigen Beethoven, an dem Max Klinger seit fünfzehn Jahren gearbeitet hat. Er sollte schon im vorigen Oktober zur Ausstellung gelangen und das ganze Haus war innen zu diesem Zwecke schon heimlich umgebaut worden; aber die Vollendung des



Rudolf Hammel, Herrenzimmer, ausgeführt von Sigmund Deutsch & Cie., Brünn (Ausstellung in Turin)

Meisterwerkes zog sich noch durch den ganzen Winter fort, und so barg die „Vereinigung“ ihren Beethoven-Tempel hinter Scheinwänden und veranstaltete einstweilen Stegreifausstellungen. Klingers Werk wird in der ganzen Kunstwelt längst mit Spannung erwartet, und dass die Beethovenstadt Wien die erste ist, die es zu sehen bekommt, ist eine frohe Tatsache in unserem Kunstleben. Das Werk übertrifft auch alle Erwartungen. Klinger hat damit die polychrome Plastik in eine Sphäre erhoben, der sie sich noch niemals genähert hatte. Er hat ihre dekorativen Mittel mit so hohem Stil angewandt, dass sie monumental erscheint. Monumentale Stimmungsplastik, das wird wohl ungefähr das Wesen des ebenso prächtigen als neuen Werkes ausdrücken. Kostbare farbige Materialien sind in prachtliebenden Zeiten gern an plastische Aufgaben verschwendet worden. Jedes Barock-Jahrhundert hat einen grossen Aufschwung von Giallo, Verde und Rosso antico, von Mischungen aus schwarzem, weissem und buntem Marmor mit luxuriösen Bronzemontirungen gesehen. Man denke an die vielen kirchlichen Grabmäler mit knienden Statuen und goldbetroddelten Marmordraperien. Aber immer war hier der Effekt äusserlich. Ein rotes Marmorkissen konnte ebensogut grün, und ein schwarzer Sarkophag mit weissen Hütern ebensogut ein weisser Sarkophag mit schwarzen Hütern sein. Man denke an jene kolossalen sargtragenden Negersklaven in Venedig, durch deren zerrissene weisse Kleider überall schwarze Knie und Ellbogen gucken. Ebensogut könnten es weisse Christensklaven in schwarzen Anzügen sein. Bei Klinger geht das dekorative Mittel vollkommen im monumentalen Zweck auf. Klinger ist ein leckerhaft gustierender Marmormensch wie Michelangelo, nur kein so ausschliesslicher; denn er schätzt auch andere



Otto Wagner, Toilette- und Handspiegel, ausgeführt von J. C. Klinkosch

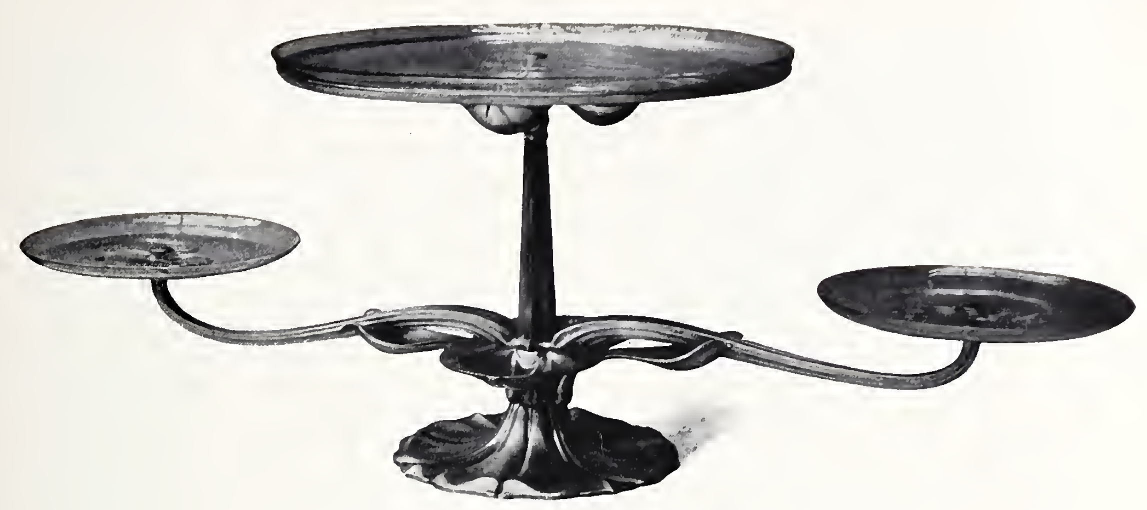
Stoffe, die der Florentiner verachtete, weil er ihnen nicht eigenhändig mit Meissel und Schlägel zuleibe gehen konnte (und zwar linkshändig, wie er war). Klinger hat die Materialpassion, und aus dem edlen Rohstoff selbst steigen ihm künstlerische Gedanken und eigentümliche Sensationen auf, die nur dieser so und nicht anders beschaffene Stoff erregen kann. Das ist lebendige Symbolik der Materialien. In der engen Form jener antiken Treppenstufe zu Smyrna sah er seine herrliche Amphitrite (ohne Arme) stecken, und noch andere ungewöhnliche Akte gehen bei ihm einfach auf die Form des Marmorbrockens zurück, wie ja auch bei Michelangelo und sogar viel Gerin-



C. Ehrentraut, Weinkrug, ausgeführt von A. Pollak



Otto Wagner, Weinkrug, ausgeführt von J. C. Klinkosch



Rudolf Hammel, Aufsatz aus Silber, ausgeführt von Alfred Pollak

geren. Der Engländer Nollekens formte aus einem dreieckigen Block seinen neapolitanischen Fischerknaben. Aber Klinger ist auch der moderne Farbenmensch. Unsere Zeit macht Riesenschritte auf die Gesamtkunst zu. Ein Falguière malt, ein Gérôme meisselt; unsere Secession sogar zählt eine ganze Reihe von Malern, die den Beethoven-Tempel mit Plastik ausgestattet haben. Die Bereicherung der künstlerischen Empfindungsmöglichkeit und Ausdrucksfähigkeit liegt auf der Hand. Ein plastisches Farbenwerk wie dieser Beethoven wäre im XIX. Jahrhundert schon wegen des künstlerischen Spezialistentums unmöglich gewesen; im



Berndorfer Metallwarenfabrik von Arthur Krupp, Champagnerkühler und Jardinière



Franz Barwig, Teekanne, Silber, ausgeführt von Alfred Pollak



Hubert v. Zwickle, Papiermesser, ausgeführt von Rozet & Fischmeister

XVIII. und noch früher aber wegen Mangels an sensitiver Überfeinerung in Kunstsachen. Ein Klinger ist imstande, Bildhauer zu sein, aus der Farbe heraus. Neben ihm in besonderem Masse nur noch einer: Gustave Gardet, der Pariser Tierplastiker, dem ein gescheckter oder gestreifter Marmor oder ein bläulicher Stein einen Tiger, eine Hyäne oder eine dänische Dogge eingibt, deren farbigem Wesen er dann noch durch Modellierung, Gravierung und Färbung nachhilft. Im Beethoven ist der Gipfel von Farbendeutung und Stoffcharakteristik erreicht. Die obere Hälfte der sitzenden Beethoven-Figur ist ein Stück Syramarmor von bleicher Goldigkeit, dessen Lichtdurchlässigkeit etwas Lebenatmendes vortäuscht. Der Mantel, der den Schoss und die übergeschlagenen Beine drapiert, ist gelb und weiss gebänderter Laaser Onyxmarmor mit breiten zitterigen Streifen, deren senkrechter Lauf die wagrechten Falten kreuzt und dadurch eine eigentümliche Vibration erhält. Die Sockelplinthe ist ein rosig-bräunlich gemischter Pyrenäenmarmor von schieferigem Ansehen, was dem wagrechten Wesen einer Tragplatte ganz wesentlich entspricht. Der Figur zu Füssen aber steht ein Adler mit mächtigen, halb zugeklappten Fittichen, der mit einer scheuen Wendung in das Antlitz Beethovens emporschaut. Dieser Vogel ist aus einem dunklen schwarzgrünlichen, stellenweise weiss durchzuckten Pyrenäenmarmor gearbeitet, der in seiner breitflächigen Geschliffenheit, bei stellenweiser Aufrauhung, dem Eindruck eines mächtigen Gefieders unvergleichlich entspricht. Diesem Hymnus aus Marmoren fügen sich aber auch noch die Stimmen von Metallen, Elfenbein und Edelsteinen ein. Beethoven sitzt nämlich auf einem bronzenen, rückwärts mit Flachreliefs verzierten Throne. Die Armlehnen bilden Ränder von hellpolierter Goldbronze, die sich in zwei breiten, weithin glänzenden Kurven niederwärts krümmt und die Figur seitlich scharf einfasst. In Schulterhöhe aber ist die Rückenlehne mit einem breiten Fries geschmückt, der aus fünf elfenbeingeschnitzten Engelköpfen und deren in Edelsteinmosaik ausgeführten bunten Flügelpaaren besteht. Die Engelköpfe an den Ecken sind die grössten und unter dem einen guckt auch noch ein Händchen hervor, das reizend naiv mit dem Finger nach dem Meister deutet. Die Reliefs der Rückseite sind allegorisch. In der Mitte oben die Kreuzigungsscene, und darunter die im Muschelkahn stehende Aphrodite von einer stürmisch einherschwebenden Gewandfigur (Johannes?) bedroht. Rechts und links zwei Adam und Eva-Scenen, die auf sündigen Genuss und büssende Entbehrung deuten. Zwei Palmenstämme bezeichnen die Kanten der



Hubert von Zwickle, Schale, Silber, ausgeführt von Rozet & Fischmeister

Rückseite. Das Ganze ist von überwältigendem Eindruck. Ein ideales Monument, in dem sich alle koloristischen Anläufe der modernen Plastik ins Niegeahnte steigern. Wir gestatten uns ausnahmsweise ein Selbstzitat: Es ist die neunte Symphonie Klingers. Dass der Künstler, welchem Beethoven einen Lebensinhalt bildet, die ihm so vertraute Beethoven-Maske, die schon in mehreren seiner Bilder („Grablegung", „Kreuzigung", „Christus im Olymp") verwendet ist, in durchdringendster Weise aufgefasst und typisiert hat, ist selbstverständlich. Überhaupt ist die Gestalt, wie sie in unglaublicher Konzentration, sogar mit unwillkürlich geballten Fäusten dasitzt, ausserordentlich eindrucksvoll. Des Deutens ist da kein Ende; aber es ist nicht der Beethoven der Eroica und auch nicht der der „Neunten", sondern ein Gesamt-Beethoven, wie er einem Gesamtkünstler aufgegangen ist.



Hubert v. Zwickle, Nadeln, ausgeführt von Rozet & Fischmeister



Hubert v. Zwickle, Gürtelschliesse, Silber, ausgeführt von Rozet & Fischmeister

Die Sezession hat den Meister und sein Werk dadurch geehrt, dass sie diesem durch Josef Hoffmann einen Rahmen bauen liess, wie man ihn noch in keiner Ausstellung gesehen. Durch einen Ziegeleinbau mit rauher Putzverkleidung in ganz lichten Tönen ist der Raum in ein Hauptschiff und zwei Seitenschiffe geteilt. Das Oberlicht des Hauptschiffes, in dessen Mitte der Beethoven, von kreisrundem Steingeländer umgeben, steht, ist ein ausgedehntes vergoldetes Rahmenwerk, mit Pausleinwand statt Glas bespannt. Hinten hat das Hauptschiff zwei halbkreisförmige Bassinnischen mit bläulich getonten Wänden, die von nackten Pfeilerfiguren gestützt sind. Diese hellblauen Grotten, deren Wasser ganz dunkelblau erscheint und plätschernde Strahlen steigen lässt, setzen sich farbig vom weissen Putz des Hauptschiffes und dem gelblicheren Ton der Seitenschiffe ab, in die man beiderseits vollbreite Einblicke hat. Der Baustil ist, vielleicht ohne Absicht, etwas so ungefähr Ägyptisierendes, und dies wird auch durch eine Reihe hübscher, auf ihren Fersen hockender Mädchengestalten mit goldenen Frisuren (von Rudolf Bacher) betont, welche die Pfeiler der Eingangswand bekrönen. Was an Pfeilern, Füllungen,



Otto Prutscher, Anhänger, Email, ausgeführt von Johann Souval



Otto Prutscher, Gürtelschliesse, Email, ausgeführt von Johann Souval


Otto Prutscher und Franz Železný, Anhänger

Bekrönungen etwa vorkommt, ist sehr originell mit Kombinationen krystallischer Formen belebt. Die beiden Schmalseiten haben grosse ornamentale Malereien von Roller („Die Nacht“) und Böhm („Der Tag“), in denen figurale oder lineare Motive exotisch verwendet sind. Der Roller'sche Dekor ist eigentlich ein endloses Muster, dessen Einheit eine schlaftrunkene Figur mit vorne überhängenden Ringellocken und einer goldenen Scheibe in der Hand bildet. Auch hier spielt Ägyptisches in unbewusster, aber geistreicher Verwendung mit. Die Seitenschiffe haben oben breite Friese in Caseïnmalerei, von Klimt, Andri und Auchentaller. In den viereckigen Schmuckplatten, die reihenweise in den Putz eingebettet sind, haben zahlreiche Künstler ihre technischen Einfälle mit sichtlicher Lust ausgeprobt. In diesen Nebensälen finden sich auch noch zwei kleine Novitäten von Klinger: ein reizvoller weiblicher Kopf, unter dem der Marmor gerade noch für eine Hand (von wunderbarer Ausführung) gelangt hat, und ein kleiner Bronze-Athlet mit erhobenen Armen, dem der Kraftüberschuss von allen Kanten sprüht. Auch der Katalog der Ausstellung ist bemerkenswert. Er ist mit vielen derben Original-Holzschnitten und auf gelben Grund gedruckten Initialen und Monogrammen geschmückt.


Otto Prutscher, Hutnadel

KÜNSTLERHAUS. Die Künstlergenossenschaft hat ihre XXIX. Jahresausstellung eröffnet, die alle Räume des Hauses füllt. Der Katalog umfasst 571 Nummern. Die Zusammenstellung ist international. Drei Säle bilden förmliche Kolonien: Deutschland (meist Nord), Frankreich und Amerika. Der eigentliche Kern der Ausstellung liegt doch im Porträt, und darin steht erfreulicherweise Österreich-Ungarn weit voran. Horovitz, László, Pochwalski, Stauffer, Joanovits, Koppay, Temple und andere bilden ein sehr bedeutendes Niveau. Horovitz bringt vor allem sein neuestes Kaiserbildnis, zur goldenen Hochzeit des Erzherzogs Rainer gemalt. „Zur Erinnerung an den 21. Februar 1902“ lautet die Widmung am Rahmen. Der Kaiser ist dazu neunmal gesessen. Die Aufgabe war, ein mehr familienhaftes, intimes Bild zu geben, zum Unterschied von den beiden letzten, als militärische Geschenke gemalten, in denen der Künstler alles auf die Galauniform zu stimmen hatte. In der That schaut der Kopf mit seinen unvergleichlich durchstudierten und durchgebildeten Augen („das sind meine Augen, das ist mein Blick“, sagte der Kaiser zum Maler) mit einer verwandtschaftlichen Herzlichkeit aus dem Bilde heraus. Die Feinfühligkeit in der Modellierung des




Otto Prutscher, Ohrringe und Ringe



Otto Prutscher, Handspiegel, Kupfer, ausgeführt von Nikolaus Stadler und Johann Souval

Schädels, der Nase, der sprechende Zug des Mundes, die diskrete Farbe, die sich auffallend mit grauen Lufttönen kühlt, sind anzuerkennen. Unter mehreren Damenbildern des Künstlers steht noch immer das der schönen Gräfin von der Gröben (1891) voran. Es hat die warme Blankheit von poliertem Elfenbein, noch gehoben durch die Montierung in schwarzem Sammt und anderen brünetten Dingen. Unter den jüngsten Damenporträts wirkt das Brustbild der Frau von Gomperz-Bettelheim besonders günstig, weil ein spezifisch malerisches Arrangement, das schon an Inszenierung erinnert, tadellos vornehm behandelt ist. Von László sieht man eine interessante Reihe von Bildern, in denen er teils leitende Personen der Öffentlichkeit zu charakterisieren, teils der grande dame gerecht zu werden hat. Sein Porträt Papst Leos XIII. fesselt zunächst die Aufmerksamkeit. Es ist ganz hell, auf den Eindruck von Weiss gemalt; etwas durchgeistigt Zartes, das sogar nur einen ganz unschädlich neutralen Hintergrund von hellgraulicher Luft verträgt. Der Papst sass dem Künstler vierzehnmal, und dieser zeichnete zunächst verschiedene Kreidestudien, die nicht entsprechen wollten. Eine Bleistiftzeichnung ist das eigentlich beste Papstporträt, das hiebei erzielt wurde. Dann entschloss er sich zu einer rapiden Augenblicksmalerei von frischem Wurf, und deren Ergebnis ist das endgiltige Bild. Es ist dann mit aller Zierlichkeit durchmodelliert und zeigt auch in der Charakteristik, namentlich des für Porträtisten gefährlichen Lächelns, einen gewissen Takt. Das Bild war auf der Pariser Weltausstellung. In der Purpurtonart geht dagegen das Porträt des Kardinals Rampolla, das mit seinem mancherlei Rot an das berühmte Innocenz-Porträt Velazquez' im Palazzo Doria erinnert. Dieses rot-in-rote Porträt par excellence bildet allerdings noch eine merkwürdig gedämpfte Harmonie und wird, auch vom Nachaltern abgesehen, niemals das „Brillante" des László'schen Effektes gehabt haben. Auch die Behandlung ist etwas zu penibel, der Künstler kämpfte mit dem geistigen Gehalt und politischen Gewicht,



Otto Prutscher, Standuhr, Kupfer, ausgeführt von Nikolaus Stadler

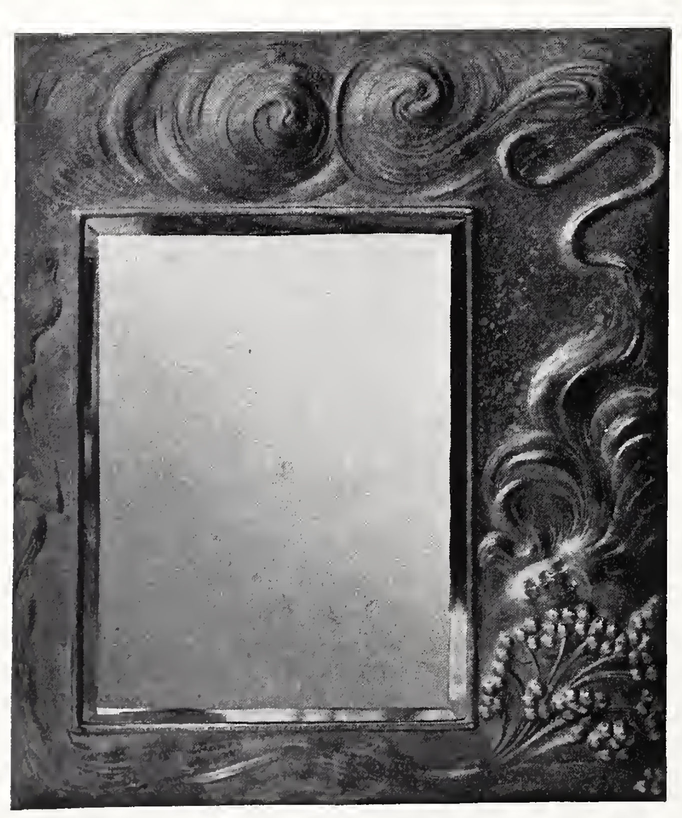


A. Ruben, Teekanne, Kupfer, ausgeführt von Karl Wiedstruck



Tafelaufsatz, Kupfer, versilbert, entworfen und ausgeführt von Nikolaus Stadler

die ihm vorschwebten. Interessant ist die Asymmetrie im Gesicht des Kardinals; ungleiche Augen und eine Schiefheit der linken Gesichtshälfte, als Reste eines nervösen Anfalles. Vortrefflich ist das Porträt des ungarischen Politikers Max Falk, eine gründliche Charakterstudie, ohne die Tendenz, Effekt zu machen, in dem scharf auf den Beschauer konzentrierten Blick dem bekannten Bildnis des Reichskanzlers Hohenlohe verwandt, dessen helles Ensemble hier freilich einer dunkleren, koloristisch dankbaren Tonart gewichen ist. Von den eleganten Damenporträts, in modischen schwarzen Toiletten, sondert sich eines ab, das deutlich an Reynolds und Bartolozzi'sche Farbenstiche erinnert. Gräfin Kapnist, Gemahlin des russischen Botschafters, und ihr Töchterlein, in parkartiger Landschaft sitzend, in hellen Seiden- und Spitzenfarben, von verwischter Buntheit, die in den noch verwischteren der Landschaft ausklingt. Von Koppay sieht man das gewandt anglisierende Bild der jungen Erzherzogin Immaculata, zweiter Tochter der Erzherzogin Blanca. Schlank, noch kindlich, in bluseartig ungegürtetem Weiss, dazu blossen Füssen in Sandalen mit Riemen (Kneipp!). Das frische



Karl Hagenauer, Spiegelrahmen, Kupfer



Franz Siegl, Rahmen, Kupfer

helle Figürchen lehnt leicht gegen ein Möbel und hat zum Kontrast einen schwarzen Spitz hinter sich. Der Maler hat in solcher Darstellung viel Schick und Chic. Das wird in der vornehmen Welt sehr goutiert und er konnte im Künstlerhause erst vor kurzem eine ganze Kollektion grosser Porträts aus den höchsten Kreisen ausstellen. Die jugendliche Braut, Erzherzogin Elisabeth Marie, bildete den Mittelpunkt; aufrecht, ganze Figur, in duftigstem Hellrosa. Das meiste war Pastell. Die Sitzbilder der Erzherzoginnen Marie Rainer und Elisabeth waren auch in der Charakteristik besonders glücklich geraten. Pochwalski bringt ein grosses Bild des Bürgermeisters Dr. Lueger, ganze Figur, in amtlichem Schwarz mit allen Orden, die Kette des Bürgermeisters auf dem grünen Tische; strenge, sachliche Arbeit von unleugbarer Kraft der Repräsentation. Überraschend kräftig ist ein grosses Herrenporträt von Stauffer, der aus der Canon-Sauce heraus zu



Georg Klimt, Spiegelrahmen, Kupfer



Atelier des Österreichischen Museums, Laterne, ausgeführt von Jul. Domonkos

sein scheint. Eine blonde männliche Porträtstudie von Joanovits ist ein Kapitalstück von energischem, tonigem Vortrag. An Energie lässt es auch Temple (Kundmann und andere) nicht fehlen, wogegen Isidor Kaufmann in kleinem Format zwei alte Herren mit äusserster Durchdringung der Detailform hinmikroskopiert. Unter den norddeutschen Porträts geben die von Hans Fechner den Ton an. Mephisto ist bekanntlich dieses trockenen Tones schon satt. Sachlichkeit ist vorhanden, Farbigkeit fehlt. Diese Porträts haben keine Stimmung. Zwar wird auch die farbige Erscheinung sorgsam angedeutet, wie in der Blondheit und Helläugigkeit des deutschen Kronprinzen; aber sobald der Künstler ins Luftigere gehen will, wird er flau. So namentlich auch in dem Porträt des verstorbenen Grossherzogs Karl Alexander von Sachsen-Weimar. Besser ist er, wo er anspruchslos sein darf, wie in dem Sitzporträt unseres Passini. Unter den Franzosen gibt es nur ein gutes Porträt, von Bonnat, der seinen Freund Robert-Fleury als eine Art schwärzerer Rembrandt hinfrottiert hat; der breit im Ton herausgerissene Kopf ist vortrefflich. Dagegen hat Lefèbvres Sitzbild des Herrn Corroyer, in der Art Bonnats, wenn er halbamtlich wird, nur eine trockene Sauberkeit. Auffallend ist ein grosses Porträt Carmen Sylvas, vom alten Lecomte de Nouy, der die königliche Dichterin darstellt, wie sie die Muse der Dichtung in Privataudienz empfängt. Man staunt, dass noch heute ein so uraltes vieux jeu — auch in der Malweise — möglich ist. Bemerkenswert ist schliesslich Therese Schwarze (Amsterdam), die mit gewohnter Wucht den Burendelegierten Wolmarans abkonterfeit hat. Das Bild erinnert durch seine pechige Schwärze und die massive Charakteristik an das gewaltige Joubert-Porträt der Künstlerin, das in Paris den Clou der holländischen Abteilung bildete.



Atelier des Österreichischen Museums, Lampe, Kupfer, ausgeführt von Matthias Toman

Ein Blick auf die Wiener Genre- und Landschaftsmalerei gestattet einige plötzliche Aufschwünge zu signalisieren. Man ist angenehm überrascht, wie Ferdinand Brunner in seinen Landschaften ein scharfes Grün und ein kühles Grau zu sehr eigener Stimmung zu paaren weiss. Der einfache Stil dieser Bilder mit ihrem betonten linearen Element lässt Karlsruher Einfluss erkennen. Ein neu hervortretendes Talent ist auch Karl Köster in Klausen (Tirol), dessen saftig hingestrichenes Entenbild mit zwei beschatteten und einem besonnten Drittel eine Fleckwirkung von durchschlagendem Weiss erzielt. Moderne Innerlichkeit haben Zewy („Blumen in der Au"), Kinzel („Kartoffelernte" und „Am Gartenzaun") und die violettrostbraunen Waldhügel

Tomecs, viel Saft und Kraft ein kleineres Bild von Zoff; Pippichs Wiener Ansichten im Schnee geraten neuestens etwas rosig-süss, als wäre sein Schnee eigentlich Zucker. Die ältere Note schlagen Simm, Berger, Russ, Hessl, Merode und andere mit gesteigertem Fleiss an. Sehr erfreulich ist die jüngere Wiener Plastik. Franz Vogls Pilgerchor aus „Tannhäuser" ist ein Hochrelief von ganz moderner Anordnung mit singenden Figuren von köstlichem Humor. Charlemonts Denkmal des Pfarrers Josef Strauss, der die Sparkasse in Ober-Hollabrunn gegründet hat, ist ein schlichtes, gemütliches Werk ohne Pose mit einem vernünftigen Zug, wie er für einen praktischen Volkswirt von anno dazumal passt. Wolleks „Deutsche Treue" (Bronze) ist die sitzende Kolossalfigur eines ländlichen Mädchens von zutulich-ehrlichem Ausdruck und scheint eine parteipolitische Widmung zu sein. Zinslers farbige Wachs-Gipsfigur „Auferstehung" klingerisiert zwar erklecklich, zeigt aber doch ein Talent, das grösseren Aufgaben gewachsen wäre. In der kleinen Metallplastik sieht man Stephan Schwartz mit seinen jüngsten Plaketten (Weltausstellung, Rainer-Huldigung) an moderner Frische der Erfindung und Technik rapid zunehmen. Unter seinen hochmodernen Schmucksachen gibt es welche, die jede Konkurrenz aushalten; man kann nur wünschen, dass er seinen Vorrat an Phantasie und savoir faire recht ausgiebig in dieser kleinen Münze ausgebe. Die jüngeren Medailleure sind auch nicht müssig. Marschall scheint einen starken Vorsprung zu haben; er hat eine Gabe der Anmut, die nur etwas gern ins Mikroskopische geht, wo dann zum Beispiel die Schrift seine schwache Stelle wird. Seine letzten Plaketten: der Kaiser, das Jubelpaar Erzherzog Rainer, der Papst, das Goethe-Denkmal u. s. w. haben einen durchgehenden Zug von Liebenswürdigkeit. Breithut, Pawlik und andere pflegen mehr ein derberes Genre. An kleinerer Figurenplastik fallen noch Seibs Reiterfigur „St. Martin" und Pohls weibliche Sitzfigur „Verschämtheit" auf.

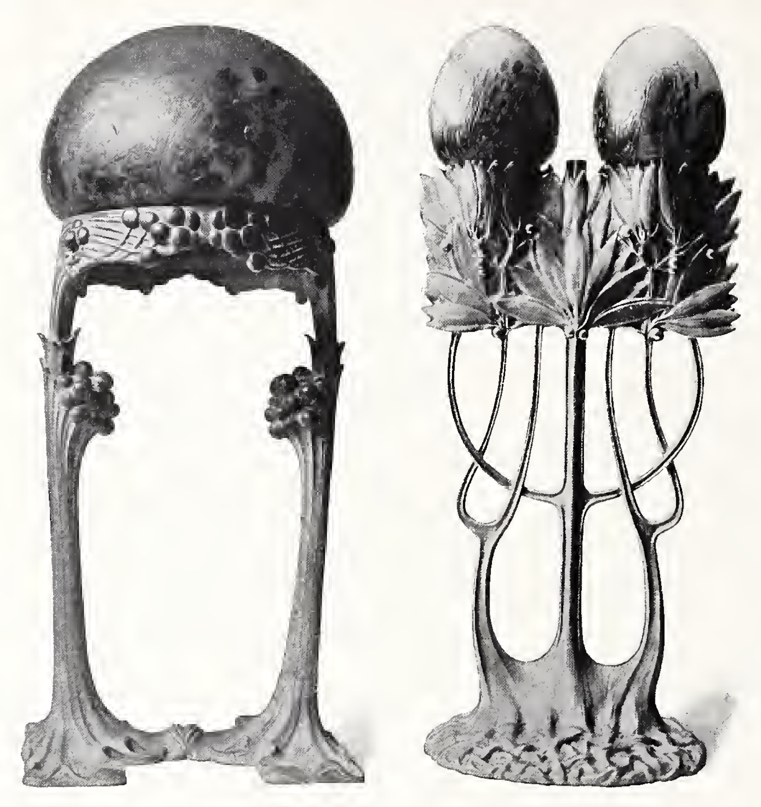


Clemens Frömmel, Wandapplique, Kupfer, ausgeführt von Alois Schilder



Nikolaus Stadler, Wanduhr, Kupfer

Unter den Bildern des französischen Saales sind die Pariser Veteranen denn doch zu stark vertreten. Lefèbvre, Breton, Lévy, Robert-Fleury u. s. f. sind, was man bei uns „Kitsch" nennt. Aus der Weltausstellung hat man unter anderem Dubufes, der Kreideperiode angehörige, erkältend kalte Leinwand: „Haus der heiligen Jungfrau" hiehergesandt; aus dem vorjährigen Salon

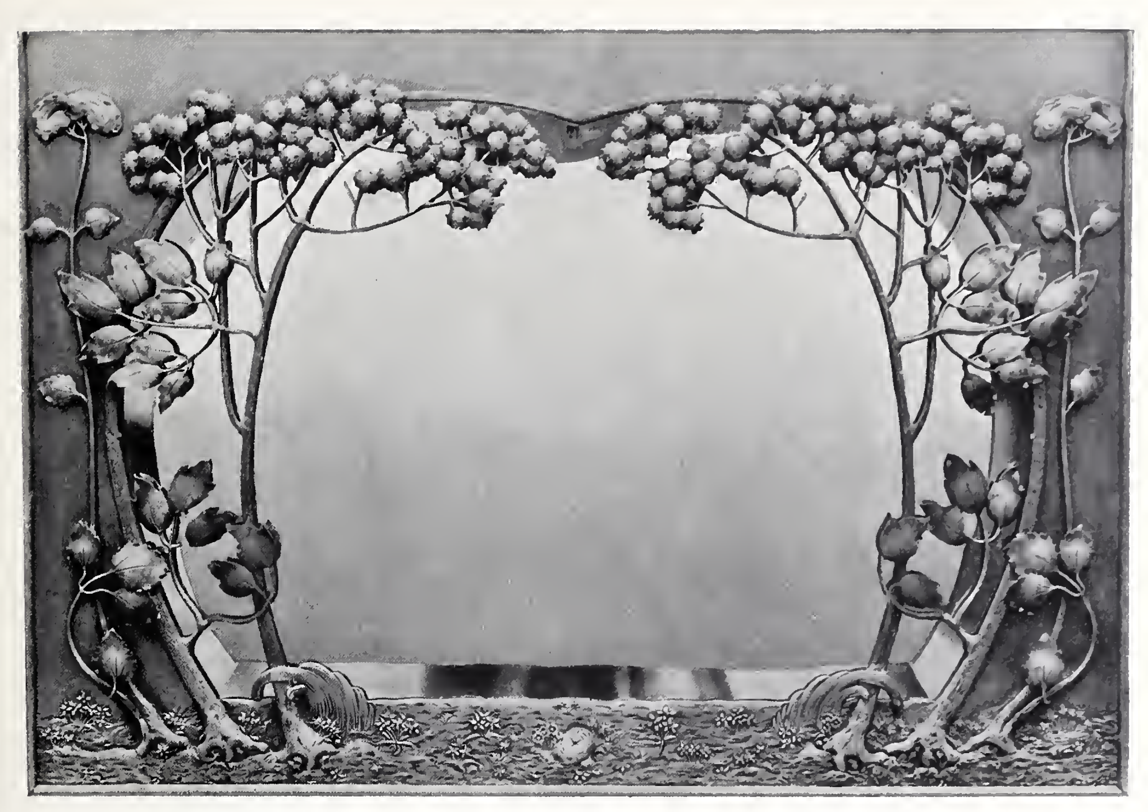


Gustav Gurschner, Beleuchtungskörper, Bronze

Maignans „Grüne Muse" (Absinth), ein Pröbchen schwächlicher Symbolik im Stil der Weihnachtsnummern illustrierter Volksblätter. Die paar guten Bilder sind von Besnard („Das Bad", in knallendem Sommergrün von Land und Wasser), Thiérot („Der Sommer", lauschige Abendstimmung an einem Waldteich, von gobelinmässiger Schläfrigkeit), Le Sidaner (zarte, grauluftige Regen- und Dämmerstimmungen in der Kleinstadt), Dauchez („Ben Nevis", ein Bergporträt von wuchtiger Simplizität) und Blanche (Kind vor dem Spiegel, in mehreren Stellungen, die bekannte Nachempfindung einer morschen Altmeisterlichkeit). Lords „Tagesanbruch", ein blendendes Weib in schwarzer Kleidung, hat einen Zug schneidiger Sinnlichkeit, Paul-Chabas „Auf dem Wasser" setzt zwei freche „garces" von der Banlieue in einen Kahn und lässt ihre Backfischreize von modernen Wasserreflexen überflimmern, Luigi Loir malt einen Boulevard im Schnee und einen Courierzug in der Dämmerung mit immer gleicher äusserlicher Geläufigkeit, so lang und breit man es haben will. Auch bei den Amerikanern sieht man etliche verlöschende Sterne (Weeks und Bridgeman). Von der Weltausstellung sind Stewarts glasigirisierende Nuditäten von echt Pariser Drechslerarbeit (Dianen und Nymphen im grünen Wald mit Sonnenspritzern) hieher gelangt. Ein feiner moderner Meister ist J. Humphreys Johnston. Die warme staubige Stubenluft eines südlichen Innenraumes, mit ziegelrotem Boden und verblichenen Tünchen an den Wänden, das ist sein Element, das er ohne alles Aufsehen, mit einer flüchtigen Sicherheit vor uns ausbreitet. Ein spanischer Knabe steht in einer öden Dorfkirche, oder der Maler selbst in sommerlichem Atelier-Négligé, in dem er ganz transparent aussieht. Sehr fein ist ein Winterbildchen von Harry van der Weyden (aus Boston), ein Gärtchen im Schnee, von den letzten Strahlen der Wintersonne gestreift, still und prickelnd zugleich, dabei die Sauberkeit selbst (Boston ist die Stadt der gebildeten Sauberkeit). Die Technik ist die seines Lehrers Legros und der Akademie Julian. Dagegen kommt William J. Dannat, ein New-Yorker,



Tischlampe, Eisen, entworfen und ausgeführt von Ignaz Nawratil



Rudolf Hammel, Spiegelrahmen, Kupfer, ausgeführt von Ignaz Nawratil

aus der Münchener Schule und von Munkacsy her. Er malt die Tänzerin Otero lebensgross, in hellgrünem Kostüm mit weissen Spitzen-Dessous; gar nicht „modern“, sondern stramm zeichnend und fest glacierend, als spezifisch elegante Exotik. Noch andere spanische Bilder zeigen sein solides Können, dem es aber an Originalität fehlt. Eugen Vails „November“ ist eine ganz moderne grautönige Flusslandschaft, die an Puvis de Chavannes (im „armen Fischer“) erinnert. Walter Mac Ewen aus Chicago hat viel Erfolg mit einer grossen Scene („Geistergeschichten“) in Walter Firles Manier. Eine Anzahl weisse Schürzen und Hauben im zerstreuten Lichte



Gustav Gurschner, Schale

einer nüchternen Stube, die eine ganze Fensterwand mit nüchterner Tageshelle durchströmt. Es ist ein Silbergeriesel in der ganzen Luft, deren Durchsichtigkeit man zu sehen meint. Nur das Rot der Kleider sollte weniger kompakt sein. Schliesslich erfreut wieder einmal Georges Hitchcock durch seine originellen Einfälle. Seine „Heilige Genovefa" im Gefilde voll blühenden hochstämmigen Unkrautes ist von Paris her bekannt; Bastien-Lepage klingt darin nach, mit englischer Lilienstimmung gemischt. Ein holländisches Blumenmädchen mit bunten Tulpenbeeten hinter sich ist eine reizende Sonnenlichtstudie. Unter den deutschen Bildern ist mehr trockene Tüchtigkeit, als unser Breitegrad verträgt. Manches wohlbekannte Bild taucht auf; so Werner Schuchs „Grosser Kurfürst bei Fehrbellin", gewiss ein treffliches Blatt Historie, aber von wenig malerischem Gehalt. Mehrere grosse Geschichtsbilder stammen vom „Verein für historische Malerei" her; sie stehen alle weit hinter der Piloty-Schule. Durch solche Förderung kommt die Malerei gewiss nicht vorwärts. Erquicklicher als die Verwundungen Tillys und die Begrüssungen Blüchers sind jene Ausnahmen, wo Licht und Farbe zu Worte kommen, wie in einem Korb voll gleissender Seefischchen von Hammann-Hoppe. Interessant ist ein grosses Bild des Dänen Laurits Andersen



Arthur Rubinstein, Beleuchtungskörper, Bronze



Arthur Rubinstein, Tintenzeug, Bronze

Ring: „In der Gartentür“. Das Lächeln einer etwas kargen und nicht gerade geschmackvollen Natur, den Menschen dazugerechnet, ist hier mit einer ungeschminkten Aufrichtigkeit gegeben, deren verhältnismässige Härte und Kühle etwas Treuherziges hat. Eine lebensgrosse weibliche Figur von eigenthümlich fahlem, unfrohem Wesen steht in



Arthur Rubinstein, Uhr, Bronze

Adolf Jos. Pohl, Lampe und Statuette, Bronze



Kompatscher & Winder, Bozen, Sankt Georg, Bronze

Adolf Jos. Pohl, Büste, Bronze

der Türe, bei blaugrau gestrichenem Lattenwerk und staubgrauem Brettersteg, draussen blüht ein weisslich-grünlicher Frühling. Sehr wahr das alles; hier hat Ibsen die Lüge ausgerottet. Von der fremden Plastik wäre auch einiges zu erwähnen. Der Belgier Viktor Rousseau, ein Schüler Van der Stappens, ist der stärkste. Sein Ruf stammt von jener „femme de trente ans" her, deren schneidige Animalität eine neue Note in die moderne Plastik gebracht hat. Der Münchener Hahn lebt von seiner Nachahmung. Hahns „Judith" zum Beispiel ist die Nachempfindung jener dreissig Jahre und der „Demeter" Rousseaus, die jetzt hier ausgestellt ist. Mütterlich fruchtbare Form, der man übrigens die reifen Weiblichkeiten der Mediceer-Gräber ansieht. „Menschliches Drama" heisst ein anderes Werk des Künstlers, ein Bruchstück: zwei herkulische Arme, die sich in Verzweiflung erheben, um ein abgewandtes Menschenantlitz zu verdecken. Es ist eine gewaltige Empfindung von Anatomie darin. Dann wäre Reinhold Begas zu nennen, von dem man mehrere grosse Werke vereinigt sieht. Die grosse Bronzegruppe „Kain und Abel" zehrt von französischen Erinnerungen. Die



Kompatscher & Winder, Bozen, Schale, Marmor



Atelier des Österreichischen Museums, Speiseservice, ausgeführt von Josef Böck

schöne breite Kurve des toten Körpers mit lang herabhängendem Arm ist Merciés sterbendem Jüngling entlehnt („Gloria victis“ im Hotel de Ville zu Paris). Ein grosser Bronzesarkophag mit zwei erwachsenen Figuren und zwei Putti ist bei aller Tüchtigkeit doch nur eine Zusammenstellung herkömmlicher Dinge. Es fehlt die seltene, einzige Persönlichkeit: die eines Rodin oder Klinger.

DIE KUNST IM LEBEN DES KINDES. In die hübschen Räume des Hagenbundes ist jetzt die Wanderausstellung eingezogen, durch die der deutsche Kunstgewerbeverein (Leipzig) die Kunst im Leben des Kindes illustriert. Der Zweck ist, den kindlichen Kunstsinn zu wecken und zu pflegen, nachdem er vormals eher gedämpft und gemassregelt worden. Die Sache ist so hochwichtig, dass Unterrichtsminister Ritter von Hartel sich für Österreich an die Spitze gestellt und die Herren seines Ressorts die Durchführung in die Hand genommen haben. Der Hagenbund aber hat das weitläufige, erziehlich hochinteressante Material durch Veranstaltungen im wienerischen Geschmack unserem Publikum gemütlicher gemacht. Von besonderem Interesse ist die Abteilung: „Das Kind als Künstler“, mit Hunderten von Zeichen- und Malproben, die schon im dritten Lebensjahre beginnen. Deutlich sieht man da, wie das sich selbst überlassene Kind, ob es nun nach der Natur oder aus dem Gedächtnis zeichne, einen starken Sinn für das Festhalten der charakteristischen Züge, also für das Stilisieren der Gegenstände hat. Dies geht so weit, dass zum Beispiel bei der Darstellung von Schlittschuhläufern die Arme wegbleiben, weil sie bei diesem Sport nicht in Aktion gelangen, ja dass selbst die Kindergärtnerin ohne Arme gezeichnet vorkommt, weil sie nicht arbeitet, also die Arme zwecklos wären. So sieht man leitende Gedanken aller Kunstübung schon





J. & L. Lobmeyr, Glasvasen



J. & L. Lobmeyr, Glasschale



J. Oefner, Statuette, Bronze, ausgeführt von Dziedzinski &Hanusch

im unbeeinflussten kindlichen Geiste instinktiv auftauchen. Überhaupt wird man immer wieder an primitive Kunstepochen erinnert, so bei den Experimenten eine Profilansicht zu erzielen, oder bei der nachträglichen Bekleidung von Figuren mit Kleidern, wobei die Figur durchscheint. Die Transparenz geht allerdings bis zum X-Strahlenhaften, da selbst der Magen eines Menschen sichtbar gemacht wird, und ebenso die in der Erde steckenden Knollen einer Kartoffelstaude. Farbige Darstellungen kommen nur bei Kindern von Malern vor, für Stimmungen aber ist entschieden auch bei anderen Sinn vorhanden. Ein Thema heisst: „Die Sonne lächelt auf die Wiese nieder", und eine kleine Berlinerin hat die Kaiser Wilhelmskirche im Seitenlicht der Sonne zu zeichnen versucht. Sehr merkwürdig sind die Malereien aus Minneapolis, wo die Kinder mit Pinsel und Farben die ganze farbige Erscheinung der Blumen, Lampions u. dgl. festhalten. Manche dieser Blätter könnten in der Kunstausstellung hängen. Auf die Beobachtungsgabe, Selbstständigkeit und Anstelligkeit des kunstübenden Kindes werfen diese Blätter ein überraschendes Licht. Nur wo die frühere Schule sich einmischt und das Netzzeichnen geübt wird, erstarrt sofort jede eigene Regung und ein steifes geometrisches Element tritt an die Stelle der naiven Sinnesfunktion. In dieser Hinsicht muss die Ausstellung ein für allemal klärend wirken. Sehr erfreulich sind die Fortschritte in den Mitteln, durch die das Kind zur Kunst erzogen werden soll. Die Seemann'schen Wandtafeln machen es mit dem Schönsten der Kunst aller Zeiten bekannt, die Teubner'schen Farbenlithographien, die Fitzroy Pictures von Geo. Bell (London), die bekannten Blätter Henri Rivières u. s. w. bilden einen künstlerischen Wandschmuck für Schule und Haus, wie es nie einen gegeben hat. Ihr einfacher Stil, bei dem in Linie und Farbe das Wesentliche der Erscheinung haarscharf getroffen ist, muss das junge Auge richtig sehen lehren.

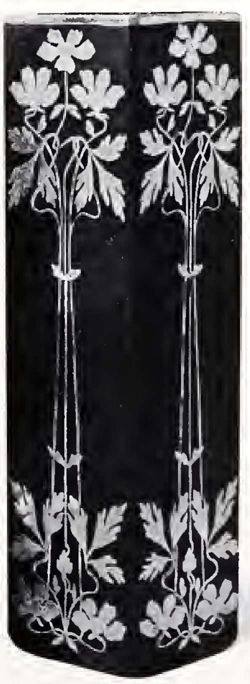
Auch was an guten Bilderbüchern vorhanden, ist in grosser Auswahl zur Schau gestellt; darunter stehen unsere „Bilderbogen für Schule und Haus“ an hervorragender Stelle. Von den Zeichnungen zu Gerlachs Jugendbücherei sieht man die Originale. Der historische Teil der Ausstellung hat namentlich durch Beiträge aus der Wiener Sammlung Dr. A. Figdor (Puppenstuben und andere) ein hohes Interesse gewonnen. Reizend sind die zahlreichen neuerfundenen Puppen unserer Künstler (Lefler, Germela, Graf und andere), die sich als förmliche Charaktere und Gesellschaftstypen darstellen. Merkwürdigerweise ist die Plastik aller weiblichen und wieder aller männlichen identisch, nach zwei von Rathausky erfundenen Typen, denen aber die Bemalung jeden gewünschten Charakter aufschminkt. Auch der Verkehr mit solchen Puppen kann dem Kunstsinn der kleinen Leute nur förderlich sein. Von ihnen zum Puppenspiel und Krippenspiel ist nur ein Schritt. Man erinnert sich unwillkürlich der prächtigen alten Krippenspiele, die im Musée Cluny ein ganzes Kabinet füllen und von trefflichen Künstlern gearbeitet sind, übrigens durchaus echt bis zu den Edelsteinen der Schmucksachen. Die heilige Szene vom Bildhauer Heu, von Graf trefflich bemalt, eine Bauernkrippe von Widter mit einem famosen Kometen am Nachthimmel und dergleichen mehr zeigt deutlich genug, dass alle diese Dinge wiederzubeleben sind. Schliesslich sei der ungemein appetitlichen modernen Kinderzimmer Josef Urbans, in gelblich gebeiztem Ahorn gedacht, wo Bequemlichkeit und Zweckmässigkeit jedem Gerät ihren Stempel aufgedrückt haben. Sessel, die nicht umfallen können, weil sie Blei im Boden haben, das ist so der Gedankengang des Erfinders. Daran ist gewiss nichts auszusetzen!



Matilde Qurin, Polster in Samt, Brandmalerei



Johann Loetz' Witwe (Max R. v. Spaun), Klostermühle, Glasgefäss



Karl Goldberg, Haida, Glasvase

WETTBEWERB FÜR KIRCHLICHE KUNST. Auch auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst regen sich, seit dem Versuche Otto Wagners, Bestrebungen, von einer drückend gewordenen Schablone endlich loszukommen. Die liturgischen Gesichtspunkte sind, wie sich immer mehr zeigt, mit den praktischen oft ganz gut zu versöhnen. Bei der jüngsten Preisbewerbung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht, um eine „einfache Pfarrkirche" und um ein Reliquiar zur Aufbewahrung eines Craniums, ist dies klar zutage getreten. Das Kirchenproblem wurde sogar in sehr befriedigender Weise gelöst, wenn auch manche Fragen einstweilen noch offen bleiben. So die Frage des heiligen Grabes in der Krypta unter dem Hochaltar, deren Lösung davon abhängt, ob der Baldachin mit hinunter getragen werden muss, oder bloss die Monstranz. Auch für den Kreuzweg ist das Richtige noch nicht gefunden, wenngleich ganz glückliche Gedanken auftauchten, zum Beispiel die Verlegung desselben nebst dem heiligen Grabe in einen Vorhof (Dorfmeister), der aber allerdings am Kostenpunkt scheiterte. Die drei gleichen Preise zu 1000 Kronen fielen den Herren Leopold Bauer, Wunibald Deininger und J. Zasche (Prag) zu. Die Entwürfe sind sehr verschieden, und zwar schon, weil das Ministerium nicht etwa eine Art Normalkirche erzielen wollte, sondern den Bewerbern die Aufgabe stellte, sich Ort und Verhältnisse frei zu wählen. Bauers Kirche für eine Landstadt, um 400.000 Kronen herstellbar, ist ein einfacher, aber durch hohen Aufbau und innen durch Anwendung von Beton-Eisenkonstruktion dennoch imponierender Bau mit einem in drei Stufen abschliessenden Turm. Die Wände ganz in weissem Rauhputz, innen mit mannshoher Marmorverkleidung gegen das Abfärben, aussen mit einigen senkrechten Zierstreifen aus schwarzen und rothen Ziegeln. Im Innern fällt es auf, dass die Hauptbinder der Dachkonstruktion mit gebogenen Trägern tief herabreichen und somit die Mauern wesentlich entlasten. Die Kreuzwegstationen sind in den Putz eingelassene Mosaikbilder, die Apsis mit faltigem Stoff bekleidet, Kanzel und Hochaltar für jeden sichtbar, die Fenster dem Beleuchtungszweck entsprechend, also weiss, wo ein Altarbild oder Fresko zu beleuchten ist, das heilige Grab unter dem Eingang angebracht, nicht naturalistisch, sondern aus schwarzem Granit. Der Deininger'sche Entwurf einer Dorfkirche im Gebirge nähert sich dem dort schon bestehenden Typus, der sich ja aus den lokalen Bedingungen entwickelt hat. Material Stein und Holz, das Dach hoch, der Turm mit hohem, achteckigem Helm, Neues nur in Einzelheiten vorhanden. Der Innenraum durch die Monierdecke breitgewölbt, die Taufkapelle im Turm nach aussen stärker gekennzeichnet, was einen besonderen Zug bildet. Zasche bestimmt seine Kirche für die rauhe Gegend des Isergebirges, was gewisse Besonderheiten bedingt, so den geschützten Kreuzweg um das Chor. Im allgemeinen schliesst er sich den alten Landkirchen an, die so poetisch wirken können. Das Äussere bildet eine recht malerische, unsymmetrische Gruppe, die sich im weissen Rauhputz mit dem getriebenen Kupferblech der ornamentalen


Klara Aubert, Polster, ausgeführt von Karl Giani jun.

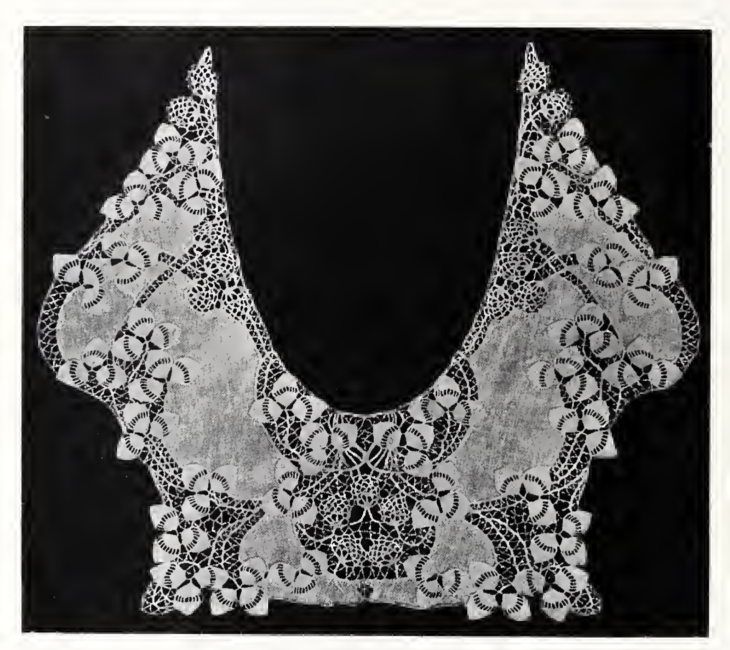
Teile und den roten Ziegeldächern gut ausnimmt. Anklänge an deutsche Spätrenaissance, jetziger Münchener Observanz, fehlen dabei nicht. Auch unter den nichtgekrönten Entwürfen finden sich recht interessante. So das für den Kirchenplatz von Pressbaum berechnete von Hans Mayr; oder das von Plecnik, wo man zum erstenmal das flache Holzzementdach im Kirchenbau eingeführt sieht. Weniger glücklich ist die Bewerbung um das Reliquiar ausgefallen. Es wurde nur ein Preis zuerkannt, dem Projekte Wytrlik-Zelezny. Es ist eine grosse Papstbüste (Urban I.), deren Hände sich über dem Reliquienkästchen schliessen. Die Behandlung ist nach unserer Ansicht zu realistisch; ein echter Moderner hätte dafür einen unmodernen, das heisst stilistischeren Stil gefunden.



Anna von Froschauer-Dordi, Polster in Samt, Brand- und Säuremalerei

DAS SEGANTINI-WERK. „Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk. Herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Text verfasst von Franz Servaes. Mit 63 Kunstbeilagen. Wien 1902. Verlag von Martin Gerlach und Komp.“ Unter diesem Titel liegt nun das mit Spannung erwartete biographische Denkmal vor, das die österreichische Kunstverwaltung dem grossen Künstler von Arco gesetzt hat. Es ist, wie nicht anders zu erwarten war, ein Standardwork geworden, das künstlerisch und technisch dem hohen Niveau unserer Tage entspricht. Man hat ein albumartiges Querformat gewählt, das zweispaltigen Druck in grosser Schrift zulässt und den Bildertafeln eine nicht zu starke Verkleinerung zumutet. Die Holzhausen'sche Officin hat sich dabei wieder voll bewährt, aber auch die Anstalten, denen die zum Teil farbige Vervielfältigung der Bilder oblag, haben ihr Bestes geleistet. Das Buch ist gewissermassen ein Denkmal des Dreifarbendruckes in seinem jetzigen Stadium geworden, das freilich noch nicht das endgiltige ist. Dem Ganzen sieht man auch den Geist Professor Koloman Mosers, der über der ganzen Arbeit schwebte, deutlich an. Sein Entwurf für den Einband, eine Art Mosaikfläche in Weiss und Gold, ist sehr eigenartig und sein Vorsatzpapier zeigt ein Ornament, das sich mit erstaunlicher Ungezwungenheit aus dem Monogramm Segantinis entwickelt. Der Text von Dr. Franz Servaes ist eine vollwichtige Arbeit des geschätzten Wiener Kunstschriftstellers. Er hat mit Fleiss und Umsicht ein weitverstreutes Materiale zu sammeln gewusst, Segantinis Werke in den Museen aufgesucht, die verschiedenen Stätten bereist, an denen sich die Schaffensperioden seines Lebens abgespielt haben, namentlich Mailand mit der Brianza, Savognin, wo er acht Jahre gelebt, und das Hochgebiet von Maloja, wo er seit 1894 gearbeitet. Im Verkehr mit der Familie und den Mailänder Freunden des Künstlers, namentlich den Brüdern Grubicy, dem Kunsthändler und dem Maler Vittore, den er so prächtig abkonterfeit hat (Leipziger Museum), öffneten sich ihm reiche Quellen der Information, namentlich auch ein Schatz schriftlicher Äusserungen Segantinis. Seine Autobiographie, seine gelegentlichen Aufsätze über Kunst, so die eingehende Äusserung bei der Umfrage wegen der Tolstoi'schen Kunstbücher, dann die zahlreichen, nach Ton und Inhalt so gehaltvollen Briefe an die Freunde, sind so merkwürdige literarische Denkmäler, dass sie jedenfalls als Sammlung gedruckt werden sollten.

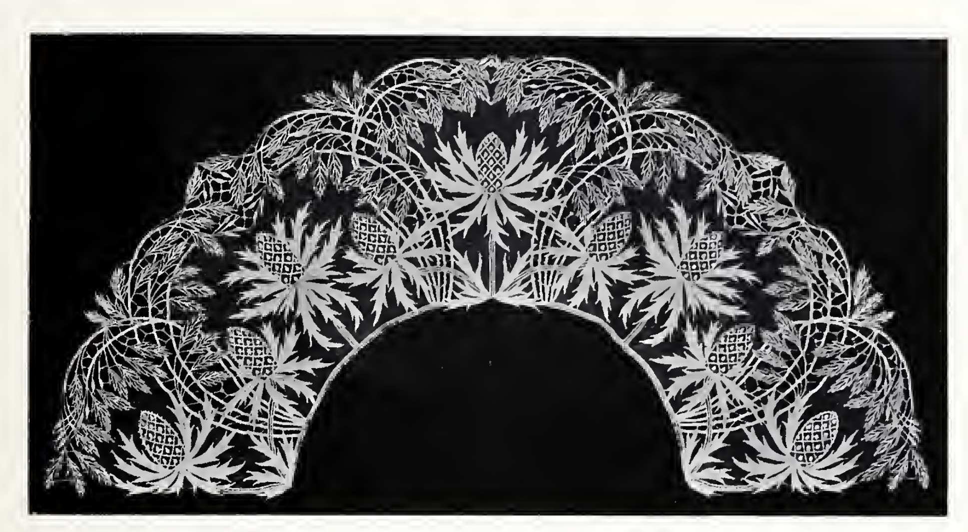
Liest man daraufhin das Segantiniwerk der Regierung und das gleichfalls hochinteressante L. Villari'sche Buch (London 1901, mit 75 Bildern), das an brieflichem Materiale besonders reich ist, so erhält man den Eindruck einer auch literarisch hochinteressanten Persönlichkeit, einer naiven Kunstprophetennatur, die vor einem Ruskin etwa den Vorzug des nicht gewerbsmässig Literarischen hat. Die Würdigung des Malers und seiner Werke, des sogenannten „Werdeganges" bis zur allzufrühen Vollendung, ist von dem Verfasser auf ein genaues Studium der natürlichen Verhältnisse gegründet. Die Topographie dieser Gegenden, die Psychologie dieser Völkerschaften spielen stark in die Kunst ihres Malers hinein. Ihre menschliche Stimmung ist malerische Stimmung geworden und beide haben bei ihm farbigen Ausdruck gewonnen. An Zusammenhängen mit der übrigen Stimmungskunst der Zeit kann es allerdings nicht fehlen. Mit Millet, Böcklin, Burne-Jones, Watts, Liebermann, den Pointillisten oder Neo-Impressionisten. Bei einer solchen Originalnatur wie Segantini werden etwaige Ähnlichkeiten doch auch wieder zu Verschiedenheiten. Der Verfasser geht diesem Thema feinfühlig nach und zeigt, wie sich die Wege oft mehr „kreuzen" als berühren. Auch die eigentümliche Maltechnik Segantinis wird nach authentischen Daten dargestellt (Fred hatte darüber in seiner Segantini-Studie zuerst briefliche Mitteilungen des Künstlers veröffentlicht); jetzt ist das Thema wohl endgiltig festgelegt. Dabei muss selbstverständlich auch der etwaigen Quellen dieser Technik gedacht werden, insbesondere der „Sage, wonach der in verwandter Manier arbeitende Maler Pelizza da Volpedo Segantinis Lehrer gewesen". Immerhin vermissen wir dabei den Namen des hochbegabten Mailänder Malers Gaetano Previati, dessen Beziehung zu Segantini einmal authentisch erörtert werden müsste. Previatis kühne Stricheltechnik, die auf der Mailänder Ausstellung 1891 so grosses Aufsehen machte und einen förmlichen kritischen Bürgerkrieg entfachte, ist auf der vorjährigen Ausstellung zu Venedig an einem ganzen Saal voll Bilder dieses Bahnbrechers zu studieren gewesen. (Siehe unseren Aufsatz: „Giovanni Segantini und Gaetano Previati", „Fremdenblatt", Mai 1901.) Durch die Erwähnung dieser Lücke sei das Verdienst der wertvollen Publikation keineswegs verkleinert. Das Buch ist als künstlerisch durchgeführte Künstlermonographie bei uns einzig in seiner Art. Es ist und bleibt ein Typus, der, wie die Dinge liegen, allerdings nicht so bald wieder erreicht werden dürfte.



Franziska Hofmanninger, Kragen, gehäkelt,
ausgeführt vom k. k. Zentral-Spitzenkurs

EMPIRE-BIEDERMEIER. Der Rahmen der Kunstgeschichte erweitert sich immer mehr herwärts. Die Stile, die der Schule früher zulässig schienen und von ihr zur Nachahmung empfohlen wurden, sind einstweilen abgebraucht und somit in den Hintergrund gedrängt. Die „verkannten und verachteten Tiere" (Karl Vogt) unter den Stilarten fangen an, wieder Sinn und Wert zu bekommen. Wie lange ist es her, dass die Theorie der Storck-

Zeit sich entschloss, das Empire als „letzten der historisch gewordenen Stile" schweren Herzens regelrecht zu kodifizieren. Damit aber schien die Kette abgerissen. Nun, heute weist sie noch ein weiteres Glied auf: den Biedermeierstil. In den letzten Jahren haben wir, zum erstenmal in der Kongressausstellung, seither in den Winterausstellungen des Österreichischen Museums, wiederholt Anlass genommen, auf dieses Weiterblühen der kunstgewerb-



Matilde Hrdlička, Fächer, Nähspitze, ausgeführt vom k. k. Zentral-Spitzenkurs

lichen Originalinstinkte in der „toten Zeit" Wiens hinzuweisen. Im letzten Winter erst erregte das Atzgersdorfer Zimmer aus dem Besitze des Herrn G. Pollak allgemeines Gefallen. Das war doch nichts Nachgeahmtes, sondern lebendig gewesenes und darum lebendig gebliebenes Wiener Leben von Anno dazumal. Nun erscheint auch schon das erste kunstgewerbliche Bilderwerk über die Zeit von 1800—1840: „Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeier-Zeit in Österreich-Ungarn, herausgegeben von Josef Folnesics" (Wien, Verlag von Anton Schroll). Die erste Lieferung bringt auf zwölf Tafeln das erwähnte Atzgersdorfer Zimmer in Gesamtansicht und Einzelaufnahmen, dann verschiedene Möbel aus dem Nachlasse des Domkapellmeisters J. Preyer und dem Besitz der Herren Ad. Schreyer und Karl Kellermann, endlich die Reproduktionen zweier gediegener Salons aus Schloss Schönbrunn (nach Höchle, 1818) und aus dem Palais Kinsky in Prag (um 1820), beide nach Bildern in der Sammlung Dr. Heymann. Über die Auswahl etlicher Objekte lässt sich ja reden. Manches hätten wir aus dem Werke weggewünscht oder im Texte nur vignettenweise verwendet. Jedenfalls ist das Unternehmen sympathisch zu begrüssen, denn es hilft den guten Namen einer als geschmacklos verrufenen Wiener Epoche retten.

KLEINE NACHRICHTEN

ZU UNSERER BEILAGE. Die Beilage, welche der Redaktion vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht zur Publikation überlassen wurde,* stellt eine durch die k. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien in trefflicher Weise reproduzierte

* Dieselbe wird gleichzeitig auch als Unterrichtsbehelf an staatliche und staatlich subventionierte gewerbliche Lehranstalten durch die Unterrichtsverwaltung verabfolgt.

Studienarbeit aus den Fachkursen für Lehrkräfte an staatlichen kunstgewerblichen Unterrichtsanstalten in Salzburg dar; weitere Blätter ähnlicher Art werden nach Massgabe der Fertigstellung folgen.

Es dürfte nicht ohne Interesse sein, an dieser Stelle die wichtige Institution der Fachkurse zu erörtern. Dieselben bezwecken die Fortbildung des Lehrpersonals der dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht unterstehenden Lehranstalten kunstgewerblicher Richtung.

Franziska Hofmanninger, Taschentuch, Klöppelspitze, ausgeführt vom k. k. Zentral-Spitzenkurs

Die mächtige Bewegung, welche seit geraumer Zeit in den bildenden Künsten und im Kunstgewerbe zu verzeichnen ist, konnte natürlich nicht ohne gewaltige Rückwirkung auf die bis dahin geübten Methoden des Zeichen- und Modellierunterrichtes im allgemeinen, speziell aber jener an Lehranstalten kunstgewerblicher Richtung bleiben; man war hier zu einem unerfreulichen, bloss das Kopieren und Kompilieren überlieferter Kunstformen pflegenden Schematismus gelangt, der für die Dauer weder Lehrer noch Schüler zu befriedigen vermochte. Mit elementarer Gewalt brach sich die Überzeugung Bahn, dass mit dem bisherigen System gebrochen werden müsse und dass es notwendig sei, durch Rückkehr zur Natur, durch intensives Studium derselben den künstlerischen Geschmack und das künstlerische Empfinden zu heben, den Schüler zur Selbsttätigkeit anzuregen und ihn anzuleiten, seine Gedanken und Gefühle mit eigenen Formen auszudrücken, mit einem Wort, dass eine radikale Reform des in Rede stehenden Unterrichtes nicht mehr aufgeschoben werden könne.

Während jedoch derzeit fast überall noch ein literarischer Kampf über die künftige Gestaltung des Zeichenunterrichtes tobt (es liegen uns nicht weniger als 42 Broschüren im Gegenstande vor) und der Ruf nach Reformen immer lauter ertönt, ohne dass es bis jetzt zu einer durchgreifenden allgemeinen Änderung gekommen wäre, hat die österreichische Unterrichtsverwaltung, angeregt durch die im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie im Jänner 1899 stattgehabte Ausstellung von Zeichnungen englischer Kunstgewerbeschulen, betreffs des Zeichnens, Malens und Modellierens an den staatlichen kunstgewerblichen Lehranstalten, die nachstehend verzeichneten einschneidenden Massnahmen getroffen, die jedoch merkwürdigerweise weder von der Fachliteratur des Auslandes noch von jener des Inlandes sonderlich beachtet worden sind. Mit dem Erlasse des Ministers für Kultus und Unterricht vom 13. Juni 1899 sind die Lehranstalten kunstgewerblicher Richtung angewiesen worden, das Zeichnen, Malen und Modellieren nach Naturformen möglichst frühzeitig zu üben, sowie das damit in Verbindung zu bringende Stilisieren von Pflanzen- und Tierformen, das Entwerfen von Gebrauchsobjekten aus der Berufsart der Schüler einzuführen und diesen Übungen besondere Beachtung zuzu-

wenden; ferner wurde den Lehrkräften zur Pflicht gemacht, alle Erscheinungen auf dem Gebiete des kunstgewerblichen Lebens mit grösster Aufmerksamkeit zu verfolgen, die moderne Richtung im Kunstgewerbe beim Unterrichte in angemessenem Grade mitzuberücksichtigen und sich neue Gesichtspunkte anzueignen.

Diese in gedrängtester Form wiedergegebene Verfügung hat zwar nach kurzer Zeit bei einer Reihe von Schulen und Lehrkräften einen Umschwung zum Besseren herbeigeführt, jedoch war es von vornherein klar, dass ein voller Erfolg nur dann zu erwarten sein würde, wenn den in Betracht kommenden Lehrpersonen die Gelegenheit zu Gebote stünde, die neuen Methoden durch praktische Einübung unter der Leitung hervorragender Instruktoren kennen zu lernen. Zur Erreichung dieses Zieles hatte die Unterrichtsverwaltung schon für das Jahr 1900 Fachkurse in Aussicht genommen; dieselben konnten jedoch erst ein Jahr später aktiviert werden, weil sich im Jahre 1900 die Entsendung einer grösseren Anzahl von Lehrkräften (über 130) zur Weltausstellung Paris als notwendig erwiesen hat und alle verfügbaren Mittel für diesen Zweck verwendet werden mussten.



Matilde Hrdlička, Kragen, Nähspitze, ausgeführt vom k. k. Zentral-Spitzenkurs

Pro 1901 fanden drei Fachkurse statt, und zwar: ein Fachkurs in Wien (Kursinstruktoren: die Professoren an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien Alfred Roller [Aktzeichnen] und Artur Strasser [Aktmodellieren], elf Kursteilnehmer), ein zweiter in Salzburg (Kursinstruktoren: Josef Breitner, Professor an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien [Modellieren], Karl Mell, Professor an der k. k. Staats-Gewerbeschule in Salzburg [Zeichnen und Malen nach Naturformen], Professor Rudolf Hammel, zur Dienstleistung zugeteilt dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie [Zeichnen und Malen nach Naturformen, Übungen im Stilisieren], wirklicher Lehrer Heinrich Kessler und Assistent Rudolf Zima der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien [Übungen im Photographieren und im Gebrauche der Skioptikons für Schulzwecke, insbesondere für den Unterricht in der Kunstgeschichte], Professor Hanns Nowack der kunstgewerblichen Fachschule in Bozen [Übungen in der Herstellung perspektivischer Skizzen], Gesamtzahl der Kursteilnehmer: 45), endlich ein dritter in Prag für Zeichenlehrer an Fachschulen für Weberei (Studien im analytischen Blumenzeichnen unter Anwendung der gewonnenen Motive für Zwecke der textilen Kunst (Kursinstruktor: Julius Ambrus, Professor an der Kunstgewerbeschule Prag, Zahl der Kursteilnehmer: 10). — Einberufen waren für sämtliche Fachkurse 66 Lehrkräfte; der Gesamtaufwand belief sich auf 30.373 Kronen, wovon auf den Fachkurs in Wien 5354 Kronen, auf jenen in Salzburg 21.800 Kronen und auf den Fachkurs in Prag 3219 Kronen entfielen.

Die Erfolge dieser Kurse, die teils (Wien und Prag) während des Monats Juni, teils (Salzburg) im August — September (6 Wochen) abgehalten wurden, waren derart

günstige, dass sich Seine Exzellenz der Herr Minister für Kultus und Unterricht Doktor Ritter von Hartel bestimmt fand, die Wiederholung derselben für das Jahr 1902 im grösseren Masstabe in Aussicht zu nehmen.

Es ist bei allen drei Veranstaltungen klar hervorgetreten, dass nur auf diesem Wege der angestrebte Zweck rasch und sicher erreicht werden kann, und dass die eingeleitete Reformarbeit auf dem wichtigen Gebiete des kunstgewerblichen Zeichen-, Mal- und Modellierunterrichtes auf gute Grundlagen gestellt wurde. Hervorzuheben ist noch, dass die Resultate der Kurse schon jetzt in den bemerkenswerten Fortschritten der Schülerleistungen einer Reihe von einschlägigen Schulen zutage treten.

HOFRAT V. STORCK. Am 27. März 1902 starb in seinem Künstlerheim auf der Hohen Warte der ehemalige Direktor der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie Hofrat Josef Ritter v. Storck. Storck wurde am 22. April 1830 zu Wien geboren. Ursprünglich zum Blumenmaler und Manufakturzeichner bestimmt, war er zunächst Schüler Wegmayrs, Bongiovannis und Grubers. Im Jahre 1847 in die Akademie eingetreten, erhielt er bereits 1849 drei erste Preise für Arbeiten in dem Fache der Ornamentik und der Blumenmalerei. Seine Arbeiten erregten die Aufmerksamkeit der Professoren Van der Nüll und Siccardsburg, deren Schüler er hierauf an der k. k. Akademie der bildenden Künste wurde. Im Atelier seiner Lehrer und unter ihrer Leitung war er hervorragend an der inneren Ausschmückung der Alt-Lerchenfelderkirche und bei der Innendekoration der Ruhmeshalle im Arsenale beschäftigt. Eine ausserordentlich reiche Gelegenheit zur Entfaltung seines dekorativen Talentes bot ihm der Bau des neuen Opernhauses, auf dessen Innendekoration er massgebenden Einfluss nahm und den er nach dem Tode Siccardsburgs und Van der Nülls mit seinem Kollegen Gugitz vollendete. Die Mappen der Handzeichnungen des Österreichischen Museums enthalten manche Aufnahme hervorragender Gegenstände, die Storck als Zeichner und Korrespondent dieses Institutes damals angefertigt hat und die den brillanten Zeichner aus der Schule Van der Nülls zeigen.

Den Lehrberuf begann Storck bereits 1855. Er hatte während der Abwesenheit seines Meisters Van der Nüll, der als österreichischer Regierungskommissär und als Jurymitglied der Weltausstellung in Paris weilte, diesem an der Akademie in Wien zu supplieren. Im September 1856 übernahm er, neben seiner Tätigkeit im Atelier Van der Nülls, die Stelle eines Zeichenlehrers an der vom Niederösterreichischen Gewerbevereine geleiteten Zeichenschule, und vom Beginne des Schuljahres 1862/63 ab leitete er in der Stellung eines Supplenten selbständig den Unterricht im „Freien Handzeichnen nach Gipsabgüssen architektonischer und dekorativer Details“ an der Akademie der bildenden Künste, zu deren wirklichem Mitgliede er inzwischen ernannt worden war, bis zum Jahre 1866. Zu dieser Zeit wurde ihm die Dozentur für Ornamentik und Ornamentenzeichnen an dem k. k. polytechnischen Institute übertragen, die er bis zum Jahre 1877 innehatte.

1868 erfolgte die Gründung der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums, an die Storck damals als Professor berufen und deren Einrichtung und Leitung ihm zunächst übergeben wurde. Abwechselnd mit Laufberger, Sturm und Rieser führte Storck auch zu wiederholtenmalen das Direktorat dieser Anstalt, bis er im Jahre 1889, bei der Reorganisierung der Kunstgewerbeschule, zu deren ständigem Direktor ernannt wurde. Im Jahre 1899 trat Storck nach mehr als 30jähriger Tätigkeit im Lehramte in den Ruhestand.

Storcks Tätigkeit auf den verschiedensten Gebieten fand während dieser langen Zeit mancherlei Anerkennung. Er wurde zum Regierungsrate, später zum Hofrate ernannt und in den österreichischen Ritterstand erhoben. Die Stadt Wien ehrte ihn durch die Verleihung des taxfreien Bürgerrechtes. An Auszeichnungen besass er das Komturkreuz des Franz Josef-Ordens mit dem Stern und den Orden der Eisernen Krone

III. Klasse. Er war ferner Ritter des königlichen Verdienst-Ordens der Bayerischen Krone und des königlich bayerischen Verdienst-Ordens vom heiligen Michael II. Klasse, Kommandeur des königlich belgischen Leopold-Ordens und des grossherzoglich badischen Ordens vom Zähringer Löwen. Der Wiener Künstlergenossenschaft gehörte Storck seit ihrer Gründung an und war ausserdem Mitglied vieler anderer künstlerischer Vereinigungen.

Als das k. k. Handelsministerium nach der Wiener Weltausstellung daran ging, für einzelne gewerbliche Zweige Fachschulen zu errichten, wurde Storck zunächst Leiter des artistischen Lehrmittelapparates und Mitglied des technischen Aufsichtsrates und sodann artistischer Inspektor aller dieser Lehranstalten. 1882, nach Übernahme der gewerblichen Fachschulen durch die Unterrichtsverwaltung, legte er jedoch diese Stelle mit Rücksicht auf die zu starke Inanspruchnahme seiner Zeit zurück und es wurde ihm die Oberleitung des unter ihm entstandenen Zentral-Spitzenkurses übertragen, sowie die Inspektion der Filial-Spitzenschulen in der Provinz und der verschiedenen Kunststickereischulen.

Als Vorstand des Dekorationsbureaus der Wiener Weltausstellung 1873 war Storck für die Ausstattung des Inneren der Ausstellungshallen tätig, und auch die Ausstattung der Räume des Kaiserpavillons wurde nach seinen Entwürfen durchgeführt. In den Jahren 1887 bis 1892 hat er auch als Leiter des vom Reichs-Finanzministerium hiefür errichteten Bureaus grossen Einfluss auf die Wiedererweckung und Entwicklung des bosnisch-hercegovinischen Kunstgewerbes genommen, zu welchem Zwecke er wiederholt Informations- und Inspektionsreisen in die okkupierten Landesteile unternahm.

Als Prüfungskommissär für das Lehramt des Freihandzeichnens an Mittelschulen war Storck durch eine Reihe von Jahren tätig, und er führte ausserdem den Vorsitz in der k. k. Ministerialkommission zur Ergänzung und Evidenzhaltung des Lehrmittelapparates für den Zeichenunterricht an Mittelschulen, Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten.

Dem vom k. und k. Reichs-Finanzministerium im Jahre 1881 gegründeten artistischen Atelier zur Herstellung von Staatsnoten stand er bis zu seinem Todestage als Chef vor.

Die künstlerische Tätigkeit Storcks erstreckte sich fast auf das Gesamtgebiet des kunstgewerblichen Schaffens, seine Entwürfe sicherten ihm eine aussergewöhnliche Einflussnahme auf die österreichische Kunstindustrie. Die „Blätter für Kunstgewerbe“, sowie die Jubiläumspublikation der Wiener Kunstgewerbeschule „Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie aus den Jahren 1868—1893“ legen hiefür das beredteste Zeugnis ab. Die verschiedensten Ausstellungen kunstgewerblicher Richtung, die in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts in Paris, London, München, Brüssel, Amsterdam, Antwerpen, Berlin, Karlsruhe, Triest, Wien etc. abgehalten wurden, brachten Belege seines Schaffensdranges. Die zahlreichsten Werke Storcks befinden sich in Wien.

Auch als Publizist auf kunstgewerblichem Gebiete hat sich Storck vielfach betätigt. Nach dem Tode Teirichs im Jahre 1876 übernahm Storck die Redaktion der „Blätter für Kunstgewerbe“, zu deren Mitarbeitern er seit ihrer Gründung gezählt hatte.

Er gab ferner heraus: „Einfache Möbel“ (zumeist ausgeführte Arbeiten für das Grand Hôtel), gemeinsam mit Gugitz und Paulick „Tür- und Fensterverschlüsse von Siccardsburg“, dann „Kunstgewerbliche Vorlageblätter“, „Die Pflanze in der Kunst“, „Figurale Vorlageblätter“ und gemeinsam mit seinem ehemaligen Schüler Professor O. Beyer das unvollendet gebliebene Werk „Alte Möbel für moderne Bedürfnisse“.

Wollte man hier alle Fächer aufzählen, für die Storck auf seiner langen Künstlerlaufbahn unermüdlich und rastlos geschaffen, so dürfte man kaum irgend ein Gebiet kunstgewerblicher Tätigkeit ausseracht lassen.

EIN UNIKUM DER GRIECHISCHEN VASENMALEREI. Einer späteren eingehenderen Besprechung* vorbehalten, sei hier kurz auf einen überaus merkwürdigen Bildabdruck, der sich auf einer griechischen Vase der Sammlung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie befindet, hingewiesen. Eine Erscheinung dieser

* In der V. Lieferung von Furtwängler-Reichhold „Griechische Vasenmalerei“, bei Bruckmann, München.

Art war bisher noch völlig unbekannt und ihr Auftreten wird um so interessanter, als sie in bedeutender Weise uns die Technik des blühendsten Zweiges griechischen Kunstgewerbes beleuchtet.

Das betreffende Gefäss ist attischen Ursprungs und gehört der Zeit der letzten Jahrzehnte des V. Jahrhunderts vor Christi an. Als sein Maler galt bisher Enthymides, doch bringen einzelne technische Eigentümlichkeiten der Malereien diese Annahme ins Schwanken.



Bildabdruck auf der Pelike Nr. 333 der Sammlung des Österreichischen Museums

Jener Bildabdruck, der hier in einer Skizze beigegeben ist, befindet sich ausserhalb des Vasenbildes in dem schwarzen Firnisgrund und wirkt wie ein zart angehauchtes photographisches Negativ. Die Entstehung des Abdruckes ging im Brennofen vor sich, indem die Vase zum Teil auf der Malerei einer anderen Vase auflag und überdies von der entgegengesetzten Seite während des Brandes einem ziemlich heftigen Drucke durch den Körper einer dritten Vase ausgesetzt war, einem Drucke, der sich auf unserer Vase durch eine starke muldenförmige Einquetschung zu erkennen gibt. Während des Brennens färbte nun der Firnis an der Berührungsstelle mit der anderen Vase ab, und zwar verschieden — je nach dem roten oder schwarzen Ton der aufliegenden Bildfläche; dazu liessen noch die hochaufgetragenen Konturen jenes Bildes entweder scharfe Eindrücke zurück oder sie blieben auch teilweise an unserem Gefäss haften.

Aus dem Ganzen ergibt sich die absolute Gewissheit, dass erstens die griechischen Vasen nicht einzeln, sondern in Mengen gebrannt wurden, zweitens dass sie in noch feuchtem Zustande bemalt und ebenso auch in den Brennofen eingesetzt wurden. Da nun aber der Ton bald der Trockenheit anheim fällt und dann zerbröckelt, müssen die einzelnen Vasenbilder in nur wenigen Stunden entstanden, das heisst, mit geradezu erstaunlicher Raschheit gemalt worden sein.

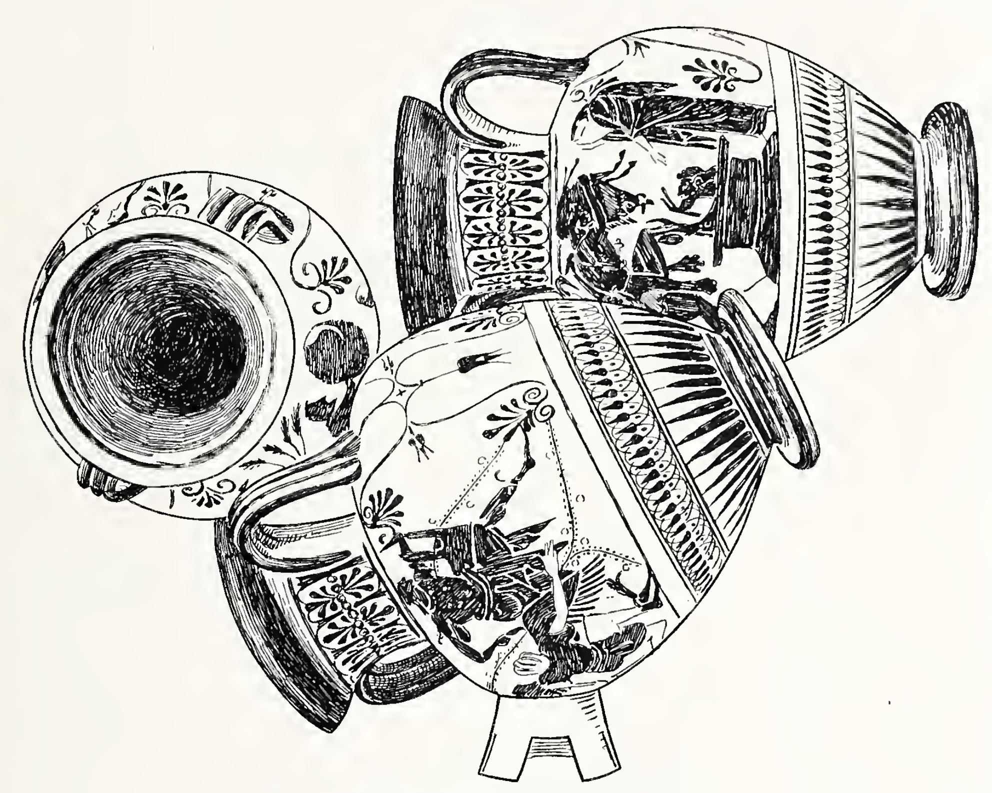
Auf Grund einer ähnlichen Tatsache (Abdruck von ein paar Spirallinien), die ich in der Münchener Sammlung wahrnahm, stellte ich die Vermutung auf, dass die Gefässe wie in der hier beigegebenen Skizze, im Brennofen aufeinander lagen. Die Vase des Österreichischen Museums bestätigt diese Vermutung in glänzender und unwiderleglicher Weise.

Karl Reichhold

MODERNE GLÄSER. Das nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg bildet naturgemäss den kunstwissenschaftlichen Stützpunkt der böhmischen Glasindustrie und sein Direktor Dr. Gustav E. Pazaurek stand somit in erster Linie, wenn es galt, für Sponsels Monographien des Kunstgewerbes das moderne Glas zu bearbeiten.* Das interessante Thema konnte in sehr verschiedener Weise durchgeführt werden. Man konnte den Stoff nach Ländern scheiden und innerhalb dieser geographischen Anordnung die führenden Meister und wichtigsten Gattungen durchnehmen; man konnte mit Rücksicht auf den internationalen Zug, der die gegenwärtige Produktionsweise beherrscht und dahin führt, dass jedes gewinnbringende Genre alsbald fast allerwärts imitiert wird, bloss nach führenden Typen vorgehen und diese ihrem Wesen nach technisch und künstlerisch analysieren, man konnte ferner die Technik, die gerade beim Glase von ausschlaggebender Bedeutung für die künstlerische Durchführung ist, zum Stützpunkte für die Gruppierung des

* Dr. G. Pazaurek, Moderne Gläser. Mit 4 farbigen Beilagen und 149 Abbildungen. L. Sponsel, Monographien des Kunstgewerbes. Gr. 8°. VI, 133 S. Leipzig, H. Seemann Nachf. 1902.

Stoffes wählen, man konnte endlich das Problem des modernen Kunstglases rein theoretisch erfassen, für die einzelnen Techniken und Dekorationsweisen ideale Ziele a priori konstruieren und die modernen Erzeugnisse der Reihe nach an diesen Idealen messen. Von allen diesen Methoden hat aber der Verfasser keine gewählt, sondern es vorgezogen, in freier Diskussion Ausblicke nach den verschiedensten Seiten zu eröffnen, die ästhetischen



Lagerung griechischer Vasen im Brennofen

Werte der verschiedenen Techniken in Erwägung zu ziehen, wie die Farbengebung, den Stil des geschliffenen und des geblasenen Hohlglases, die Emailmalerei, die Metallreflexe und den Glasschnitt, um sonach über diese und jene Länder und Fabriken einiges mitzuteilen. Das Werden der Gegenwart, das sich vor dem Auge des Zeitgenossen stets in mehr oder weniger verschwommener Unfassbarkeit vollzieht, in ebensolcher fliessender, einer festen Umschreibung ausweichender Form zu schildern, entspricht dem unmittelbaren Eindruck, den wir vom Drängen und Treiben des Tages empfangen, und daher kann auch diese Art der Schilderung nicht als unangemessen bezeichnet werden. Der, dem es sich um rasche, gründliche Orientierung handelt, wie der, dem es ein geistiges Bedürfnis ist, auch die Erscheinungen des Tages auf der Linie eines durchgehenden, führenden Gedankens an sich vorbeiziehen zu lassen, wird allerdings nicht völlig zufriedengestellt sein. An Stelle eines Gedankens gibt Pazaurek viele und diese schauen nach den verschiedensten Seiten aus und sind hauptsächlich didaktischer Natur. Auch seine Angriffe auf verschiedene moderne Erscheinungen verfolgen einen Erziehungszweck. Gleich anfangs polemisiert er, nicht ohne einen Anflug von Pedanterie, gegen Koepping, obwohl dessen reizvolle Phantasien über das Thema „Trinkglas" doch nirgends als kunstgewerbliche Vorbilder ernstgenommen wurden. Ebenso scheint uns die spätere Polemik gegen Tiffany nicht gerechtfertigt. Das Schlagwort von der Materialgerechtigkeit, sowie der Semper'sche Standpunkt in dieser Frage sind doch schon längst und besonders in Riegls

„Stilfragen“ auf ihr bescheidenes Mass von Giltigkeit eingeschränkt worden. Gerechte Würdigung finden die Verdienste Lobmeyrs, dessen Wirken aber nicht durch den konservativen Geist charakterisiert wird, wie der Verfasser meint, sondern vor allem dadurch, dass er in seiner Glanzperiode mit ganz ungewöhnlicher Beharrlichkeit die besten, verschiedensten und fortgeschrittensten künstlerischen Kräfte Wiens seinen Absichten dienstbar zu machen verstand. Nicht unberechtigt scheint uns die Polemik gegen die neuen Formen des Hohlglases für Tisch und Tafel, und sehr beachtenswert der Hinweis auf die Notwendigkeit einer Verbesserung bei den Maschinen zum Glasschneiden.

Den Ausdruck „Tränenfläschchen“ sollte man auch so nebenher heute nicht mehr gebrauchen. An anderer Stelle kann die scheinbare Identifizierung von gekugeltem und brillantiertem Glase zu Irrtümern Anlass geben. J. F—s.

ÜBER PORZELLAN. Die von Zobeltitz herausgegebene Sammlung illustrierter Monographien hat kürzlich durch das von Georg Lehnert bearbeitete Kapitel „Porzellan“ eine Bereicherung erfahren, die vielen willkommen sein wird.* Mit dem zunehmenden Interesse weiter Kreise der Gebildeten für die gewerblichen Künste in ihrer historischen Entwicklung ist eine kunstgeschichtliche Literatur ganz eigener Art entstanden, die einerseits nichts gemein hat mit den vortrefflich gearbeiteten wissenschaftlichen Handbüchern vergangener Dezennien, die eine rühmliche Spezialität der deutschen Gelehrtenliteratur bilden, und anderseits auch mit der engeren fachwissenschaftlichen Disziplin in sehr losem Zusammenhange steht.

Einer solchen für uns Deutsche wenigstens neuartigen Literatur gegenüber darf auch der Standpunkt der Kritik nicht der alte bleiben. Der Vorwurf der Oberflächlichkeit, wie der Lückenhaftigkeit hat in diesem Falle keine Berechtigung und ebensowenig machen solche Arbeiten Anspruch auf Selbständigkeit. Sie erfüllen ihren Zweck, wenn sie das grosse Publikum in einer nicht allzu trockenen und pedantischen Weise mit den Hauptergebnissen, wie sie in zahlreichen wissenschaftlichen Untersuchungen niedergelegt sind, bekannt machen, und auf möglichst mühelose Weise einen allgemeinen Überblick vermitteln. Wie weit der Verfasser dabei ins Detail gehen will, bleibt seinem Takt und Geschmack überlassen. Dass die Kenntnisse, die sich jemand aus einem derartigen Schriftchen holt, bisweilen eine fatale Ähnlichkeit mit jener „Bädecker-Weisheit“ haben, die der Wissende mit leisem Lächeln begleitet, wird auch jenen nicht verborgen bleiben, welchen Lehnerts Buch die Welt des Kaolins zum erstenmale erschliesst. Der einzige Zweck eines solchen Schriftchens kann nur der sein, einen Vorgeschmack dessen zu vermitteln, was sich auf einem bestimmten kunstgewerblichen Gebiete bei näherem Eingehen an Anregung und Belehrung holen lässt. Es erreicht ihn in vollem Masse, wenn es mit solcher Umsicht und Sachkenntnis verfasst und gleichzeitig so reichlich mit Abbildungen ausgestattet ist, wie es die von Zobeltitz herausgegebene Sammlung illustrierter Monographien tatsächlich ist. Was in diesem Falle noch besonders zu loben ist, das ist die Hereinziehung der modernen und modernsten Leistungen, ein Umstand, der Lehnerts Arbeit auch für den Fachmann zur willkommenen Gabe macht. Das Bestreben, durch eingestreute Witze und geistreich sein sollende Bemerkungen von recht zweifelhaftem Werte dem Texte eine besondere Würze zu verleihen, ist dagegen eine Beigabe auf welche wohl jeder geschmackvolle Leser zu Gunsten einer grösseren Anzahl tatsächlicher Mitteilungen gern verzichtet hätte. J. F—s.

EXLIBRIS. Als vierter Band der von H. v. Zobeltitz herausgegebenen „Illustrierten Monographien“ (Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig) erschien soeben „Exlibris“ von W. Zur Westen. Das Buch spricht in gefälliger Weise über den

* Lehnert G. Das Porzellan. Mit 260 Abbildungen zum Teil in Buntdruck. Sammlung illustrierter Monographien, herausgegeben von H. v. Zobeltitz. Gr. 8°. 152 S. Leipzig, Velhagen & Klasing 1902.

neuerlich wieder mehr und mehr in Aufnahme kommenden Gebrauch, die Bücher mit Eignerzeichen zu schmücken, es gibt eine gute Übersicht über die Exlibris in und ausserhalb Deutschlands und wird den zahlreichen Freunden und Sammlern von Exlibris eine sehr willkommene Gabe sein. Aber das Buch wendet sich noch an weitere Kreise, es will die Gunst aller Kunstfreunde für die zierlichen Blättchen gewinnen. Und die Bucheignerzeichen alter und neuer Zeit verdienen diese Gunst in vollem Masse. Das hübsche Werk enthält 6 zumeist farbige Tafeln und 164 Abbildungen im Text; sein Preis beträgt 4 Mark.

PRAG. RODIN-AUSSTELLUNG. Die Vereinigung bildender Künstler „Manes" in Prag eröffnet am 10. Mai ihre vierte Ausstellung, welche ausschliesslich Werke des französischen Bildhauers Auguste Rodin enthalten wird. Die Ausstellung dürfte auch anderwärts ein grösseres Interesse hervorrufen, da dieselbe die bis jetzt vollkommenste Kollektion seiner Werke enthalten wird. Rodin, welcher zu seiner Ausstellung nach Prag kommen wird, stellt in dieser 88 Sculpturen und 74 Rahmen mit nahezu 300 Blättern seiner bis jetzt noch wenig bekannten in ihrer Art vorzüglichen Zeichnungen zur Verfügung. Für die Ausstellung ist im Kinsky-Park ein eigener Ausstellungs-Pavillon errichtet. Ein illustrierter Katalog und ein reich ausgestattetes Rodinwerk wird von der Vereinigung am Eröffnungstage herausgegeben. Auswärtige Künstler, die bei dieser Gelegenheit Prag besuchen wollten, finden in der Manes-Vereinigung freundliche Aufnahme und werden gebeten, ihre Ankunft dem Vorstand derselben (Bildhauer St. Sucharda, Professor der Kunstgewerbeschule, Prag) rechtzeitig anzuzeigen.

BERLINER DEKORATIVE CHRONIK. Im Schlütersaal des Kunstgewerbemuseums sind jetzt wie alljährlich die letzten Neuerwerbungen unserer Sammlung ausgestellt.

Ihr wertvollstes Stück ist ein Zylinderbureau, das als Arbeit Rieseners aus dem Jahre 1770 angesprochen wird. Es wirkt vor allem interessant durch die Übergangsnuance seines Stils. Die meisten dieser Möbel entstammen späterer Zeit und sind ausgesprochen Louis Seize.

Dies hier zeigt zwar in seinem Aufbau aus sehr schön geadertem und geäugtem Acajou durchaus die geradlinige Formation, es hat auch das bekannte Bronzegitterwerk, das für Louis Seize und Empire charakteristisch ist, die Montierung aber der Seitenwangen in schweifigen, welligen, reich gegliederten Linien, die Kurvengrazie, mit der aus diesem Beschlag links und rechts doppelgezweigte Leuchter herauswachsen, erinnert lebhaft an die schwelgerische Metallverwendung in Louis Quinze.

Denselben Geist reicher, phantasievoller und dabei stets taktsicherer Montierung zeigt die Pariser Goldbronze-Fassung einer chinesischen Vase vom Jahre 1750.

Bewunderungswürdig ist hier die Aufgabe gelöst, ein edles Porzellan so in Metall zu rahmen, dass es sicher geborgen erscheint, ohne gedrückt und zu fest angepackt zu sein; dass es wirkungsgesteigerter durch die Mischung aus mattgelbem Metallton und dem dunklen Dekor der Vase sich präsentiert und doch nicht durch den Reichtum des Rahmens übertrumpft wird.

Eine mannigfache und bunte Gesellschaft von Porzellanfigürchen gibt sich in einer grossen Vitrine ein galantes Stelldichein. Die süddeutschen Marken sind charakteristisch vertreten. Anakreontik und Ethnographie vereinen sich, Schäferinnen und Schäfer mit Figurinen in den Nationalkostümen fabelhafter Fernen. All diese Nippesgestalten scheinen dem Prunkstück dieses Schreins zu huldigen, dem Tafelaufsatz, den Friedrich der Grosse der Kaiserin Katharina von Russland schenkte. In Sklavenketten umringen die Vertreter unterworfener Stämme einen stolzen Trophäensockel.

Dies Raritätsstück hat grossen Kostbarkeitswert, es weckt aber mehr das kulturelle Interesse als das ästhetische. Es charakterisiert die Zeit des Porzellankultus, die so in das

neue Material verliebt war, dass es den zarten Stoff der zierlich graziösen Tändeleien, der Amorettenspiele und der Pastoralen durchaus auch für Heldenstücke und Heroenmonumente en miniature verwenden wollte.

Eine feine Bereicherung hat die Textiliensammlung durch einen grossen Wandteppich erfahren, reich und geschmackvollendet in Goldstickerei auf grünem Sammet, sowie durch zwei erlesene italienische Chorröcke des XVI. Jahrhunderts, gleichfalls in Goldstickerei auf Sammet. Sehr ansehnlich sind auch die Metallarbeiten. Drei mächtige Thürklopfer ziehen vor allem den Blick auf sich. Zwei italienische, der eine aus Goldbronze mit einem Maskenmotiv, der andere aus dunkler Bronze, machtvoll gegliedert aus Renaissance-Schmuckfiguren. Origineller als sie aber ist der dritte, eine deutsche Arbeit, vermutlich aus Peter Vischers Werkstatt. Das Mittelstück dieses sehr eigenartigen Klopfers bildet ein Frauenkopf in der Art eines Nürnberger Leuchterweibchens und den Ring fügt die derbnaive Verschlingung eines Mannes- und Frauenkörpers.

Ein edles Stück ist die goldene Pariser Taschenuhr von 1820, die ebenfalls unter den Neuerwerbungen sich findet und geschmackserziehlich und anregend wirken sollte, damit nun auch bei uns für diesen Nutzgegenstand eine ästhetisch-anmutige Einkleidung, die die Franzosen längst haben, erstrebt werde. Schön ist der matte Goldton und einfach und sicher wirkt das Flechtwerk des Randes, das sich organisch im Ring fortsetzt. Das Zifferblatt verbindet dekorativen Reiz mit Zweckmässigkeit, die in diesem Fall die deutliche Erkennbarkeit der Zahlen ist. Es wird von einer Goldpatte gebildet und die Ziffern heben sich dunkler getönt davon ab.

Zu diesen Zeugnissen alter Kultur gesellen sich Dokumente moderner Kunst. Sie wird diesmal durch Lalique vertreten. Und nicht nur einseitig durch den Goldschmied, von dem eine Schnalle und ein Anhänger in mattgefärbtem und mit Email und farbigen Steinen koloriertem Gold erworben wurde, sondern durch den Schmuckkünstler überhaupt. Von der gleichen Hand, die diese subtilen Goldminiaturen fügte, sieht man ein schmiedeeisernes Gitter von zierlichstem Fluss der Linien. Seine Mitte bildet eine Frauengestalt und von ihr gehen wie Strahlen in freiem Spiel die eisernen Spangen aus. Auch einige interessante Plaketten deutscher Künstler, von Bosselt und Gaul, geben von gegenwärtigen Bestrebungen Kunde, die man sich freilich noch vielstimmiger und mannigfacher hier repräsentiert denken könnte. An Material hiezu fehlt es nicht.

Diese Plaketten führen uns zur Betrachtung der Kleinplastikausstellung, die jetzt in Hirschwalds Kunstsalon stattfindet. Sie ist nicht retrospektiv und geht nicht darauf aus, das schon Bekannte und oft Gesehene nach Personen und Landschaften geordnet vorzuführen, sondern sie will möglichst das Neueste aus der Welt der Statuetten vorführen und wird sich daher ständig ergänzen.

Sehr reich bestellt ist die Plakettengruppe. Von den bekannten Künstlern fesselt hier besonders Charpentier mit neuen Füllungen zu einem Musikschrank. Sie sind Gegenstücke zu jenen bekannten Reliefs der zarten hauchigen musikalischen Gestalten, die schon einmal den gleichen Zwecken dienten. Diese neuen Musen sind aber nicht so ätherisch und schmachtend wie ihre älteren Schwestern; es sind eher Karnevalsgöttinnen, die auf ihren Musikinstrumenten ausgelassene Capriccios spielen und sich dabei in tollem Wirbel drehen.

Neuere Namen in der Plakettenkunst sind Niclausse, ein Belgier, dessen Eigenart in weicher wellig aus dem Metallgrund herauswachsender Modellierung besteht, und Yeucesse, der lieblich primitive legendarische Stoffe bevorzugt.

Grossen Raum nimmt die impressionistische Plastik ein. Desjan, ein Froufroukünstler, versammelt einen ganzen Salon eleganter Frauenstatuetten, die er in flüchtiger Bewegung festgehalten und in vibrierenden Tonskizzen nachgebildet: Madame, wie sie sich den Rock graziös hebt, Madame mit dem Cape im Winde, Madame im Fauteuil, umflutet von den Wogen des siebenteiligen Rockes und noch manche andere Situation, die interessante Bewegungsstudien ergibt.

Das sind überaus reizvolle kleine Kunstwerke, sehr gut passen zu ihnen die flüchtigen hingewischten Farbennuancen, mit denen sie behandelt sind. Das Momentane des Einfalls kommt auch in diesem Material besser zum Ausdruck als zum Beispiel in den sehr stoffverwandten Bronze-Improvisationen des Fürsten Troubetzkoi, der auch den Charme und das fliessende Linienspiel der Frauenschleppen liebt. Dies ewig Wechselnde, bei jedem Schritte Spielende, mit jedem Griff Changierende wird aber durch die Bronze oft zu starr fixiert.

Dem Desjan verwandt, als Anbeter des Augenblicks, ist Hoetger. Er gibt sich aber robuster. Ihn reizt nicht nur die Eleganz einer Bewegung. Ihn reizt die Bewegung überhaupt, wenn sie nur lebendig ist, ob es die Geste eines „Sous Off" ist, der mit angespannter Miene breitbeinig in seinen bauschigen Hosen dastehend, unter dem hochgeschlagenen Rock sich den Säbel gürtet oder die verwegene Richtung eines in pendelndem Glockenrock direktionslos gegen den Wind lavierenden bezechten Flaneurs mit schiefem Zylinder und hochgeschlagenem Kragen.

Diesen Kindern der Welt steht die lyrisch-mystische Kleinplastik Valgrens gegenüber. Skizzenhaft sind seine Bronzen auch, erhascht und geballt in der Eingebung des Momentes, aber es sind nicht „Impressions de la rue", es sind Erinnerungen aus Träumen. Diese schmächtigen Sehnsuchtsgestalten von kranker, hinschwindender Grazie, die sich aneinander ranken in müder Trauer, les âmes tristes, die mit ihren weltfernen Augen hellsichtig den Linien der langen schmalen Hände folgen, sind nicht Menschen-, sondern Seelenskizzen, Visionen. Und eine feine Stilnuance ist's, dass diese Valgren'schen Geschöpfe nicht auf festen Füssen stehen, sondern in Schleierfalten nach unten verfliessen, gleich der Astarte des Gabriel Max, Gestalten aus einem Zwischenreich.

Einer Frau begegnet man unter diesen Bildnern, der Frau Burger-Hartmann, einer schlichten, feinen und sicheren Künstlerin. Ein hervorragend schönes Stück ihrer letzten Arbeiten ist eine silberne Zuckerschale. In der Form von grosser leichter Einfachheit mit der breiten Leibung und dem wie in freiem Spiel umgeblätterten Rand und sehr schön in dem matten Silberton und edel in dem Reigen, der sich in weichem Relief um die Wandung zieht.

Ein alter Name aus der Geschichte der Keramik, der im Laufe der Zeiten gering geworden, wird in dieser Ausstellung erneut, der Name Bunzlau. Diese ehrwürdige Mutter behäbiger braunglasierter Familienkannen will noch einmal jung werden und der neuen Zeit dienen. Auf eine ausgezeichnete Idee kam die Fabrik. Sie liess sich von dem Tierbildhauer Gaul, einem anschauungsstarken und formsicheren Plastiker, dessen grosse Bronzelöwin mit ihren monumentalen Flächen von der vorigen Sezessionsausstellung in bewundernder Erinnerung ist, Tiermodelle machen. Diese Modelle sind natürlich überaus lebendig geraten und geben in der frappanten Wirkung des momentanen Wurfes der Kopenhagener Menagerie nichts nach. Ebenbürtig ist sich das Getier. Aber nicht in einem Atem darf man die keramischen Ausführungen nennen. Die Kopenhagener Manufaktur gibt in der Glasierung sich so selbstverständlich, dass wirklich warmes Leben in diesen Körpern zu fluten scheint. Die Bunzlauer haben diese natürliche Sicherheit noch nicht. Ihre Tiere wirken nicht entstanden, sondern behandelt. Allzu verschwenderisch arbeiten sie mit metallischen Reflexen und zerstören mit dem spielerigen Gefunkel die nervigen federnden Linien, die Gaul einem Tiger gegeben. In einer Hahnenkampfgruppe ist das Lustre besser am Platz, und am gelungensten vielleicht geriet ein gelblich-weisser Meervogel mit aufgesperrtem Schnabel. Der grosse Unterschied jedoch zwischen all diesen Stücken und den Kopenhagener Arbeiten, sowie den französischen Plastiken aus Grès liegt darin, dass bei Bunzlau die Farbe wie äusserlich aufgetragener Firnis erscheint, während bei jenen — gut zeigt das hier eine aus Mullers Manufaktur stammende Gruppe von Falguière „Sortir de l'école" — die getönte Oberfläche organisch von innen aus dem Material heraus entwickelt wirkt, der animalischen Haut gleich, die von pulsierendem Blut farbig belebt wird.

Felix Poppenberg

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

EIN WANDERMUSEUM ALS MITTEL KÜNSTLERISCHER ERZIEHUNG. Von Donnerstag den 24. April an ist im Saale X des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie das „Wandermuseum des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht" ausgestellt. Dieses Wandermuseum umfasst malerische und plastische Meisterwerke des XIX. Jahrhunderts in einfarbigen, aber vorzüglichen Reproduktionen und hat den Zweck, hauptsächlich jenen Orten, die nicht über öffentliche Kunstsammlungen verfügen, als Anregung zu künstlerischem Geniessen und Verständnis zu dienen. Um dieses noch zu erleichtern, werden an all diesen Orten einleitende Vorträge stattfinden, die an der Hand zahlreicher Vorführungen mit dem Skioptikon zugleich über die Hauptprobleme der älteren Kunst aufklären und ihren Zusammenhang mit der neuen Kunst erläutern sollen.

Der grosse Erfolg, den dieses Unternehmen bei der ersten Vorführung in Aussig hatte, hat bereits an mehreren Orten den Wunsch nach Beteiligung an diesen Veranstaltungen rege gemacht. Es erschien darum entsprechend, dieses Unternehmen auch in Wien zu zeigen. Denn wenn in den grossen Städten, insbesondere in Wien, natürlich auch zahlreiche andere Gelegenheit geboten ist, der Kunst näher zu treten, so kommt der Gross-Städter doch auch öfter in die Gelegenheit, selbst in gewissem Grade in Kunstsachen erzieherisch wirken zu müssen, und es wird deshalb gewiss weitere Kreise interessieren, wie man wenigstens auf einem Wege diesem Ziele näher zu kommen suchte.

Es fanden deshalb hier auch als Einleitung drei Vorträge, am Dienstag den 22., Donnerstag den 24. und Samstag den 26. April acht Uhr abends statt, in denen der Kustos des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Dozent Doktor Moriz Dreger, unter gleichzeitiger Vorführung reichen skioptischen Materiales, einige Ideen über ältere und neuere Kunst entwickelte.

SPITZENAUSSTELLUNG. Die lebhafte Anerkennung, die der österreichischen Spitzenerzeugung sowohl auf der Pariser Weltausstellung, wie erst jüngst auf der Leipziger Textilausstellung zuteil wurde, haben für diesen Zweig des Kunstgewerbes neues Interesse erweckt. Die berufenen staatlichen Faktoren sehen sich um so mehr veranlasst, der Pflege dieser Industrie ihre volle Aufmerksamkeit zuzuwenden, als die k. k. Fachschulen für Spitzenerzeugung nicht nur Anstalten für den Unterricht, sondern zugleich Mittelpunkte für die Hausindustrie sind. Tatsächlich haben die bisherigen Bemühungen eine Erhöhung des Absatzes, insbesondere des Exportes zur Folge gehabt. Da sich erfahrungsmässig aber auch eine Exportindustrie am vorteilhaftesten auf Grundlage ausgebreiteten Inlandverbrauches entwickelt, muss eine Erhöhung der Teilnahme des Inlandes selbst in jeder Hinsicht erstrebt werden. Dies um so mehr, als die österreichische Spitze infolge übertriebener Schätzung der ausländischen, gerade in der Heimat selbst noch nicht genügende Beachtung findet.

Um so dankbarer ist es daher zu begrüssen, dass Frau Erzherzogin Maria Theresia, die ihr Interesse für die Spitze bereits wiederholt bekundet hat, die Anregung zu einer Ausstellung neuerer österreichischer Spitzen im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie gegeben und die Ausstellung selbst durch Überlassung mehrerer Arbeiten gefördert hat.

Im Saale IX des Museums wurde am 12. d. M. eine grössere Anzahl neuer Spitzen vereinigt, die zum Teile in älterem Stile oder auf Grundlage älterer Arbeiten, zum Teile in neuem Geschmacke ausgeführt sind.

Gleichzeitig wurde im Saale VII eine Auswahl der besten älteren Spitzen aus dem Besitze des Museums zur Ausstellung gebracht, so dass ein Vergleich zwischen Altem

und Neuem möglich ist, ein Vergleich, den die neuen Arbeiten übrigens nicht zu scheuen brauchen. Es wird ihre Bedeutung so in eindringlichster Weise vor Augen geführt, und sicher wird man der österreichischen Spitze auf solche Art neue Freunde gewinnen.

Ihre k. und k. Hoheit die durchlauchtigste Frau Erzherzogin Maria Theresia hat Samstag den 12. April, und Seine k. und k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Ludwig Viktor hat Dienstag den 22. April die Spitzen-Ausstellung besucht.

„UNE FEMME DE QUALITÉ“. Die Ausstellung von farbigen Heliogravüren aus dem Prachtwerke von Maurice Leloir „Une Femme de Qualité“ wurde Donnerstag den 17. d. M. geschlossen.

FÜHRUNGEN DURCH DAS ÖSTERREICHISCHE MUSEUM. Das Österreichische Museum veranstaltet, wie bereits früher wiederholt, von April an Führungen durch seine Sammlungen; Teilnehmerkarten in beschränkter Zahl werden im Bureau des Museums während der Amtsstunden unentgeltlich verabfolgt.

KATALOG DER BIBLIOTHEK. Von den Gruppen-Katalogen der Bibliothek, über welche wir im vorigen Heft berichtet haben, sind neuerlich zwei erschienen. Sie umfassen die Gruppen XIV, XV, Arbeiten aus Holz, Drechslerei (Preis 50 Heller) und XVII. A. Schmied- und Schlosserarbeiten (Preis 25 Heller).

DIE KUNST IM LEBEN DES KINDES. Mittwoch den 23. April hielt Herr Dr. Volkmann aus Leipzig einen Vortrag über Bedeutung und Ziele der Ausstellung: „Die Kunst im Leben des Kindes“.

DRITTE PREISAUSSCHREIBUNG FÜR ENTWÜRFE KUNSTGEWERBLICHER OBJEKTE AUS DEM HOFTITELTAXFONDE. Mit Genehmigung des hohen Obersthofmeisteramtes Seiner k. und k. Apostolischen Majestät findet im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eine Konkurrenz für den Entwurf einer Plaque mit Preisen aus dem Hoftiteltaxfonde statt.

Die Plaque hat die Bestimmung, vom Kuratorium des Institutes solchen Persönlichkeiten und Instituten gewidmet zu werden, welche die Ziele des Österreichischen Museums in ganz besonderem Masse gefördert haben. Die Grösse der Plaque soll nicht unter 16×11 Centimeter, nicht über 16×20 Centimeter betragen, das Objekt soll in Bronzeguss ausgeführt werden. Nur plastische Entwürfe werden zur Konkurrenz zugelassen. An der Konkurrenz können sich nur Künstler und Kunstgewerbetreibende beteiligen, welche die österreichische Staatsangehörigkeit besitzen oder in einem der im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder ansässig sind.

Für den Entwurf dieser Plaque soll der erste Preis 2500 Kronen, der zweite Preis 1500 Kronen, der dritte Preis 800 Kronen betragen; die mit Preisen gekrönten Entwürfe gehen in das uneingeschränkte, mit dem Reproduktionsrechte verbundene Eigentum des Österreichischen Museums über.

Die Zuerkennung des ersten, beziehungsweise zweiten oder dritten Preises entfällt, wenn die Jury der Ansicht Ausdruck gibt, dass keiner der Entwürfe einen solchen Preis verdient. Für sämmtliche eingesendeten Konkurrenzarbeiten steht dem Österreichischen Museum das Vorkaufsrecht zu.

Die Jury wird aus folgenden Mitgliedern des Kuratoriums des Österreichischen Museums gebildet: Professor Hofrat Benndorf, Exzellenz Freiherr von Gautsch, Professor Hellmer, Professor Hynais, Exzellenz Graf Lanckoroński, Durchlaucht Franz Prinz Liechtenstein, Maler Karl Moll, Exzellenz Markgraf Pallavicini, Direktor Anton Scharff, Exzellenz

Friedrich Graf Schönborn, Professor William Unger; ausserdem gehört Hofrat v. Scala der Jury an. Die Jury fasst ihre Beschlüsse mit Stimmenmehrheit.

Die Konkurrenzarbeiten müssen bis längstens 31. December 1902 an die Direktion des Österreichischen Museums gelangen. Nach erfolgtem Urteilsspruch der Jury bleiben die Konkurrenzarbeiten durch 14 Tage im Museum ausgestellt.

Die einzelnen Arbeiten sind ohne Namensnennung mit einem Motto zu versehen. Name und Adresse des Konkurrierenden sind in einem versiegelten Couverte, das aussen das Motto trägt, dem Entwurfe beizulegen.

Das Kuratorium des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie bestimmt, welcher von den preisgekrönten Entwürfen zur Ausführung zu gelangen hat. Diesem Entwurfe wird ein besonderer Preis von 500 Kronen zuerkannt.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat März von 7558, die Bibliothek von 1992 Personen besucht.

KUNSTGEWERBESCHULE. Der Minister für Kultus und Unterricht hat den Kabinetts-Registrator der Kabinetts-Kanzlei Seiner k. und k. Apostolischen Majestät Herrn Rudolf Edlen von Larisch mit der Unterrichtserteilung im Schriftwesen und in der Heraldik an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums betraut.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

AMATEUR, L'Revue des arts, musées, collections, expositions. 1re Année. Probenummer. 1902. In-4 à 2 col., 10 p. avec grav. et couverture. Paris, Manzi, Joyant et Ce. Un numéro, 2 Fr.

BÄNZINGER, F. Moderne Motive für Dessinateure. 24 Taf. Gr. Fol. Zürich, Art. Institut. M. 24.

BOS, C. Kunstleben in Holland. (Kunstchronik, N. F. XIII. 12.)

BOUYER, R. La renaissance des arts décoratifs et son initiateur en France. (L'Art déc., 41.)

CARSTANJEN, F. Kunstgewerbliche Meisterkurse in Nürnberg. (Dekorative Kunst, März.)

Dokumente deutscher Kunst, Darmstadt 1901. Hrsg. v. A. Koch, 364 S. m. Abbldgn. u. z. T. farb. Taf. Gr. 4°. Darmstadt, A. Koch. M. 36.

ENDELL, A. Originalität u. Tradition. (Deutsche Kunst u. Dek., März.)

FENN, W. Zur ästhetischen Krisis. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, II, 8.)

FEUERHERD, Frz. Die Entstehung der Stile aus der politischen Ökonomie. Eine Kunstgeschichte. I. T. Die bild. Kunst der Griechen u. Römer. VI, 136 S. m. 2 Taf. Gr. 8°. Braunschweig, R. Sattler. M. 3.60.

Flächendekorationen im modernen Stil. 1. Ser. 18 Taf. m. 1 Bl. Text. Gr. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. M. 10.

FORTHUNY, P. L'art décoratif en Écosse. (Rev. des Arts déc., 2.)

GANZ, H. Ästheten und Politiker. Zur Kunstrede des deutschen Kaisers. 19 S. Gr. 8°. Frankfurt a. M., Neuer Frankfurter Verlag. 50 Pfg.

GAYET, A. L'Art copte (Ecole d'Alexandrie; Architecture monastique; Sculpture; Peinture; Art somptuaire). Grand in-8, VIII—339 p. avec illustrations de l'auteur. Paris, Leroux.

Handbuch der Kunstpflege in Österreich. Herausgeg. v. k. k. Ministerium f. Kultus u. Unterricht. Red. v. Wilh. Frhrn. v. Weckbecker. 3. Aufl. XVIII, 818 S. Gr. 8°. Wien, Schulbücher-Verlag. K. 8.

JESSEN, Peter. Die Achtung vor der Kunst. (Archiv für Buchgewerbe, 1.)

LAHOR, J. L'Art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple. Petit in-8 carré, 32 p. avec. grav. Paris, Larousse. 60 cent.

LANGE, K. Das Wesen der künstlerischen Erziehung. 34 S. Gr. 8. Ravensburg, O. Maier. M. 1.

LEROI, Paul. Les Industries d'Art. (L'Art, 745.)

MUTHESIUS, H. Die Glasgower Kunstbewegung. Ch. R. Mackintosh und M. Macdonald-Mackintosh. (Dekorative Kunst, März.)

PALLMANN, Heinrich. Jacob Heinrich von Hefner Alteneck. Eine biographische Skizze. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, 1.)

RAFFAELLI, J. F. Charakter und Schönheit. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 5.)

RAUTER, G. Was ist Stil? (Sprechsaal, 7.)

R. D. Le Métal dans le Mobilier et la Décoration. (Art et Déc., VI, 3.)

SCARRATT RIGBY, J. Remarks on Morris work and its influence on British decorative arts of to day. (The Art-Workers Quarterly, I, 1.)

SCHUCH, W. Schildereien u. Umrahmungen im modernen Stil. 10 Taf. enth. 50 verschiedene prakt. Entwürfe v. Firmaschildern, Plakaten, Geschäftskarten etc. V S. Text. Qu. gr. 4°. Leipzig, Jüstel & Göttel. M. 2.

SCHULTZE-NAUMBURG. Der Sezessionsstil. (Der Kunstwart, 7.)

SEEMANN, A. Die ästhetische Erziehung der Kinder. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 6.)

SERGENT, R. Un magasin artistique à Paris. (Art et Déc., VI, 2.)

VOLKMANN, Th. Die Erziehung zum Sehen. Ein Vortrag. 48 S. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 75 Pfg.

WARD, J. English and foreign schools of art. (Magazine of Art, Febr.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

AVENARIUS. Denkmäler. (Der Kunstwart, 7.)

BAILLIE-SCOTT, M. H. A Country Cottage. (The Studio, 108.)

BÉGULE, L. L'Oeuvre de Charles Dufraine, statuaire lyonnais, reproduit et décrit par Lucien Bégule. Précédé d'une Notice biographique par M. Auguste Bleton. In-4, VIII-71 p. avec 85 Fig. Lyon, impr. Vitte.

BERLEPSCH, H. E. v. Hermann Kirchmayr. (Silz, Tirol.) (Innen-Dekoration, März.)

BOUCHAUD, P. de. La Sculpture à Rome, de l'antiquité à la Renaissance. In-18 jésus, 67 p. Paris, Lemerre. 2 Fr.

— La Sculpture à Sienne. In-16, 52 p. Paris, Lemerre. 2 Fr.

EBE, G. Versuche in moderner Bau-Ornamentik. (Deutsche Kunst u. Dek., März.)

E. ST. Alonso Berruguete und Donatello. (Kunstchronik, N. F. XIII, 10.)

FISCHL, Hartwig. Einiges über dänische Architektur. (Der Architekt, 2.)

FITTLER, C. Innenausstattung einiger moderner Verkaufsläden und Bureaux. In magyarischer Sprache. (Magyar Iparmüvészet, 2.)

F. L. Theophil Klems Bildhauer-Werkstätte in Colmar. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, II, 8.)

FUCHS, G. Das „Bunte Theater" von August Endell. (Deutsche Kunst u. Dek., März.)

GOLDSCHMIDT, A. Die Freiberger Goldene Pforte. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 1.)

JACQUES, G. M. La décoration murale des appartements. (L'Art déc., 41.)

JOUBIN, A. La Sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès. In-8, 294 p. avec grav. Paris, Hachette & Co. 10 Fr.

Kaffeehaus, Ein modernes Wiener. (Das Interieur, III, 4.)

KOCH, Günther. Ein Interieur der Empire-Zeit. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, 1.)

LEIXNER, O. v. Michele San Micheli, der Baumeister von Verona. (Allgem. Bauzeitg., 4.)

NOACK, P. Moderne Geschäfts-Einrichtungen m. Details in nat. Gr. (In 4 Lfgn.) 1 Lfg. 8 Taf. m. 5 Detailbog. Gr. Fol. Düsseldorf, Wolfram. M. 10.

OREFICE, P. Stucchi e pitture del Settecento in un palazzo veneziano. (Arte italiana dec. e industr., 10.)

OSBORN, M. Franz Metzner. (Deutsche Kunst und Dek., April.)

Prinzregenten-Theater, Das, in München. (Wiener Bauindustrie-Zeitg., 9.)

QUENTIN, Charles. New work by Auguste Rodin. (The Art Journal, 4.)

RICHTER, M. Zwei Brunnendenkmäler der Spätrenaissance in Mannheim. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 2.)

ROHDE, H. Aus Holland. (Wiener Bauindustrie-Zeitg., 47.)

SCHNÜTGEN. Die projektierte Ausstattung der Priesterseminar-Kapelle in Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 5.)

SCHULZ, Fritz. Zur mittelalterlichen Holzplastik in Schleswig-Holstein. (Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 4.)

SCHUMANN, P. Neue Skulpturen von Max Klinger. (Die Kunst für Alle, XVII, 10.)

SEDEYN, E. Viktor Horter. (L'Art déc., 42.)

SOUILIER, G. Croquis d'intérieurs. (L'Art déc., 41.)

SPARROW, W. Th. Gilbert Bayes. (The Studio, 108.)

STEGMANN, H. Grabdenkmal in der Stadtkirche zu Wertheim a. M. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandw., 10.)

STRZYGOWSKI, J. Die neuentdeckte Pracht-Katakombe von Alexandria. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 5.)

THOMAS, A. Théodore Rivière. (L'Art déc. 40.)

WALLACE, CR. L. The art of building a home. (The Art-Workers Quarterly, I, 1.)

THORCZ, E. Leonardo Bistolfi. (Deutsche Kunst und Dek., April.)

WALLSEE, H. E. Das Hamburger Bismarck-Denkmal. (Die Kunst für Alle, XVII, 10.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

DAUBNER, G. Über Bühnenmalerei. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, II, 7.)

ENDL, F. Die Sgrafitti am städtischen Gebäude des k. k. Bezirksgerichtes in Horn vom Jahre 1583. (Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission, N. F. XXVII, 3.)

FRIMMEL, Th. v. Vergessene Miniaturen des Gerhard von Kügelgen. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, 12.)

GAYET, Al. La Peinture byzantine en Egypte. (L'Art, 745.)

GRUEBER, P. Die Wandbilder des heiligen Christoph. (Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission, N. F. XXVII, 3)

GUIFFREY, Jean. Les Dessins de Prieur. (L'Art, 744.)

HAAS, W. Neue Metall-Verglasungen im modernen Stil. 120 Entwürfe. (20 Lichtdrucktaf.) Gr. Fol. Berlin, M. Spielmeyer. M. 18.

LEISCHING, J. Glasmalerei u. Kunstverglasung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 6.)

MAUCLAIR, C. L'oeuvre d'Auguste Renoir. (L'Art déc., 41.)

PATOUX, A. Les Dames miniaturistes. (L'Art, 748.)

RICKE, R. M. Heinrich Vogeler. (Deutsche Kunst und Dek., April.)

RUBBIANI, A. Ristauri nel „S. Francesco" di Bologna e decorazioni nuove delle sue cappelle. (Arte Italiana dec. e industr., 9.)

SCHNÜTGEN, ALEX. Die restaurierten Fenster in der Dreikönigenkapelle des Kölner Doms. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 9.)

SEDER, A. Über Bühnenausstattung. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, II, 7.)

S. L. Neue Glasmosaiken in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin. (Sprechsaal, 8.)

SPIELMANN, M. H. Kate Greenaway: in memoriam. (The Magazine of Art, Jan.)

STEINMANN, E. Amor und Psyche, ein Freskenzyklus der Schule Raffaels in der Engelsburg zu Rom. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 4.)

STOLBERG, A. Tobias Stimmer als Glasmaler. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, II, 5, 6.)

TILLY, H. L. Glass Mosaics of Burma. (The Journal of Indian Art, Oct.)

TSCHUDI, H. Edouard Manet. 4°. 46 S. m. Abbldgn. Berlin, B. Cassirer. M. 3·50.

UHLENHUTH, E. Blumenstudien. Naturaufnahmen. Fol. 45 Bl. m. 1 Bl. Text. Berlin, Neue photogr. Gesellschaft. M. 30.

WILLIAMSON, G. C. Gerald Moira and his decorative work. (The Artist, 267.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

BELVILLE, E. Le Cuir giselé et repoussé à la main. (Art et Déc., V, 12.)

BODE, W. Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. (Monogr. d. Kunstgew.) Lex. 8°. 136 S. m. 90 Abbldgn. u. 1 farb. Taf. Leipzig, H. Seemann. M. 8.

BRUAND, Méthode pratique pour faire la dentelle du Puy. In-8, 22 p. et fig. Paris, impr. Bouquet.

CAMPREDON, E. Le Papier. Etude monographique sur la papeterie française et en particulier, sur la papeterie charentaise. Préface de M. P. Pic, professeur de legislation industrielle à l'Université de Lyon. In-8, VII-88 p. et planches. Paris, V. Dunod; Guillaumin et Co. 1901. Fr. 3.50.

CLOSSET, J. Le Travail artistique du cuir et ses applications (Gravure, Modelage et Interprétations décoratives). In-8°, 75 p. avec 40 dessins inedits de l'auteur. Paris, Laurens. 1901. Fr. 2.

EFFENBEGER, C. Wiener Vorlagen für Tapezierer und Dekorateure. 1. Ser. Gr. Fol. 26 Taf. mit 1 Bl. Text. Berlin, M. Spielmeyer. M. 48.

FLETCHER, W. J. The library of Grolier. (The Connoisseur, II, 5.)

GRANDGEORGE, G. L'Industrie textile en France, en 1900, rapport présenté au nom de la quatrième section. In-8°, 112 p. Paris, Impr. nationale. 1901.

GUIFFREY, M. Jean. Les Tapisseries au Musée du Louvre. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, 12.)

HEAD. A collection of english samplers. (The Connoisseur, II, 7.)

HEAD. A collection of needlework pictures. (The Connoisseur, I, 3.)

HIRSCH, Emil. Georg Rumler, ein kursächsischer Hofbuchbinder des XVII. Jhdts. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, 12.)

HOCHFELDEN, B. Decken und Vorhänge. Aufnäharbeit von Bändchen auf Tüll. Lex. 8°. 8 S. mit Abbldgn. u. 9 Taf. Fol. Berlin, Ebhardt & Co. 80 Pfg.

J. S. R. The royal school of art-needlework. (The Artist, 266.)

LEISTIKOW, W. Moderne Tapeten. (Kunstgewerbebl., N. F. XIII, 4.)

MANTUANI, J. Altägyptische Textilien. (Mitteil. d. Nordböhm. Gew.-Mus., 3.)

MARRIOTT, J. H. Old lace, and how to collect it. (The Connoisseur, I, 1.)

MELANIE, A. Note sull' Arte dei Tessuti. (Arte italiana dec. e industr., 9.)

NEVILL JACKSON, F. Lace of the Vandyke period. (The Connoisseur, II, 6.)

— The evolution of Alençon lace. (The Connoisseur, I, 4.)

PROMPT, J. Quelques broderie. (L'Art déc., 40.)

SCHMIDT, A. Interessante Bucheinbände der Grossherzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 9.)

SEDEYN, E. La décoration des tissus. (L'Art déc., IV, 39.)

SINGER, H. W. Zu Schultze-Naumburgs Buch über die Reform der Frauenbekleidung. (Beil. zur Allgem. Zeitung, 51.)

SOULIER, G. Dentelles. (L'Art déc., 42.)

STEIN, H. Un fragment des tapisseries des victoires de Charles VII au château de Fontainebleau. In-8°, 17 p. et grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1901. (Extr. des Mém. de la Société nationale des antiquaires de France. T. 60.)

UZANNE, O. Der moderne französische Bucheinband. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, V, 2.)

— Paul Kerstens decorative leather work. (The Studio, 104.)

WARNER, H. How Wall-papers are printed. (The Art Journal, Nov.)

WHITBY, J. E. A Tribute to Mr. Kruger. (The Magazine of Art, Nov.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BETHGE, H. Das Buch als Kunstwerk. (Beil. z. Allgem. Zeitg., 240.)

BISHOP, E. Manuscripts in the British Museum. (The Connoisseur, I, 4.)

BLEI, F. Buchillustration in den Vereinigten Staaten. (Die Graph. Künste, III.)

BOUYER, R. La musique illustrée. II. Steinlen. (L'Art déc., IV, 37.)

CHRISTIAN, A. Origines de l'imprimerie en France. Conférences faites les 25 juillet et 17 août 1900. In-4°, LXVI—135 p. et planches. Paris, impr. nationale.

CLÉMENT-JANIN. Quelques peintres-graveurs allemands. (Gaz. des Beaux-Arts, Févr.)

COSOMATI, E. 32 Radierungen nach Hans Thoma. Gr. 4°. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 24.

DOBSON, Austin. Kate Greenaway. (The Art Journ., 2.)

DODGSON, C. Lucas Cranachs Holzschnitt „Der Adel". (Mitteil. zu den Graph. Künsten, 4.)

— An english engraver of the restoration. (The Connoisseur, I, 2.)

FLOBERT, P. Curiosités des anciennes cartes à jouer. Grand in-8, 29 p. avec fig. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq. (Extr. du Bull. de Société archéol. hist. et artist „le Vieux Papier.")

FOCKE, R. Chodowiecki und Lichtenberg. Daniel Chodowieckis Monatskupfer zum „Göttinger Taschen-Kalender" nebst G. Lichtenbergs Erklärgn. Hoch 4°. XX, 28 S. m. 18 Taf. Leipzig, Dieterich. M. 4·50.

FRAIPONT, G. Les Procédés de reproduction en creux et la Lithographie (eau-forte, pointe séche, burin, lithographie). In-8°, 92 p. avec 50 dessins techniques et explicatifs de l'auteur. Paris, Laurens. 1901. Fr. 2.

FRANKAU, J. Lord Cheylesmore's mezzotints. (The Connoisseur, II, 5.)

FRANTZ, H. Französische Radierungen. (Dekorative Kunst, V, 4.)

G. S. Nouvelles estampes d'Henri Rivière. (Art et Déc., VI, 1.)

GRAUTOFF, O. Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. Hoch 4°. VIII, 219 S. mit Abbldgn. u. Taf. Leipzig, H. Seemann Nachf. M. 7·50.

HALM, Ph. M. Künstlerische Bilderbücher. (Kunst u. Handwerk, 5.)

HARLAS, F. X. Heinrich Jakesch. (Die Graphischen Künste, XXV, 2.)

KOCH, D. Wilhelm Steinhausen. Ein deutscher Künstler. Mit 116 Abbldgn. n. Gemälden, Zeichngen., Lithogr. u. Holzschn. Lex. 8°. 127 S. Heilbronn, E. Salzer. M. 3.

— Günther. Vom japanischen Humor. (Monatsberichte über Kunstwissensch. u. Kunsthandel, 1.)

L. Moderne Farbenkupferdrucke. (Mitteil. d. Mähr. Gew.-Mus., 20.)

LEININGEN-WESTERBURG K. E. Graf. Künstler-Kalender. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 9.)

LEISCHING, Julius. Emil Orlik. (Die Graphischen Künste, XXV, 2.)

LOTHAR, R. Félicien Rops. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 5.)

MACKWORTH, Audley. Poster and Advertisement Design. (The Art Journ., 4.)

MAIGNIEN, E. Recherches sur les cartiers et les cartes à jouer à Grenoble. In-8°. 34 p. et 10 pl. en coul. et en noir. Grenoble, impr. Allier. (Études de bibliographie dauphinoise, IX.)

MAISTRE, H. Le Graveur Augustin de Saint-Aubin et la Bibliothèque du roi. In-8, 19 p. Paris, Leclerc. 1901. (Extr. du Bull. du bibliophile.)

MARX, R. Jean Patricot, peintre et graveur. (Gaz. des Beaux-arts, Janv.)

MAYR, K. Der neue Münchener Illustrationsstil und seine Hauptvertreter. 26 S. m. 12 Abbldgn. u. 7 farb. Taf. Fol. Wien. Ges. f. vervielf. Kunst. M. 15.

MEISNER, H. Zwei Bauerntänze. Einblattdrucke des XVI. Jahrh. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, V, 9.)

MOES, E. W. De „Stomme Passye" van Jacob Cornelisz. (Oud-Holland, 3.)

MORIN, L. Les Febure, imprimeurs et libraires à Troyes, à Bar-sur-Aube et à Paris. In-8°, 40 p. Paris. Leclerc. (Extr. du Bull. du bibliophile.)

M. P. V. Broderies viennoises. (Art et Déc., VI, 1.)

NEVILL, R. Thomas Rowlandson. (The Connoisseur, II, 5.)

ORLIK, Emil. Anmerkungen über den Farbenholzschnitt in Japan. (Die Graphischen Künste, XXV, 2.)

PABST, Joh. Die Erkennungszeichen der verschiedenen Drucktechniken. (Archiv f. Buchgewerbe, 10.)

PAULI, Gustav. Anton Albers. (Die Graphischen Künste, XXV, 2.)

— Deutsche Kleinmeister. (Das Museum, VI, 18.)

PENNEL, J. Die moderne Illustration. Aus dem Engl. v. L. u. K. Burger. Gr. 8°. XV, 362 S. mit 170 Abb. Leipzig, H. Seemann Nachf. M. 7·50.

PLEHN, A. L. Käthe Kollwitz. (Die Kunst für Alle, XVII, 10.)

— Wie die farbige Graphik ihre Grenzen festsetzt. (Mitteil. d. Ges. f. vervielf. Kunst, 2.)

REBELL, H. Trois artistes étrangers: Robert Shérard, Sattler, Félicien Rops. In-16°, XII—246 p. avec portraits et grav. Paris, Tricon.

REMBRANDT. Original drawings by Rembrand Harmens van Rijn, reproduced in phototype by the imperial press at Berlin and Emrik & Binger at Haarlem. Edited by F. Lippmann, continued by C. Hofstede de Groot. Second series. Part II. Nr. 51—100. The Hague, Mart Nijhoff. Gr. Fol. in linnen portef. Fr. 75. (Gedruckt 150 Ex. — Ook verkrijgbaar met Deutschen titel.)

RINDER, FRANK. The Kelmscott press. (The Connoisseur, I, 4.)

RITTER, William. Die graphischen Künste in der Schweiz (Genf und Neuchâtel). (Mitteil. d. Ges. f. vervielf. Kunst, 2.)

ROGER, Max. Le pointes sèches de M. Rodin. (Gaz. des Beaux-Arts, Mars.)

SABIN FRANK T. Colourprints in stipple and mezzotint. (The Connoisseur, I, 1.)

SCHREIBER, W. L. Der Initialschmuck in den Druckwerken des XV.—XVIII. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, Nov.)

Schriften-Atlas, Neuer. Eine Sammlg. der gangbarsten u. beliebtesten Schriften, nach den besten Quellen bearb. 20 Doppeltaf. Gr. 4°. Berlin, W. Schultz-Engelhard. M. 6.

SCHUCH, W. Schriften in modernem Stil. 5 Taf. enth. 11 neue Alphabete. Qu. gr. 4°. Leipzig, Jüstel & Göttel. M. 1.

SCHÜTZE, L. Paul Neuenborn. (Die Graph. Künste, III.)

SINGER, H. W. Otto Fischer. (Die Graph. Künste, III.)

SPIELMANN, M. H. Siehe Gr. III.

SPOHR, W. Vom künstlerischen Bilderbuch. (Archiv für Buchgewerbe, XXVIII, 11, 12.)

STRANGE, Ed. Landscape in japaneese colourprints. (The Connoisseur, I, 2.)

— The modern illuminator. (The Art-Workers Quarterly, I, 1.)

VALLANCE, AYMER. One hundred caricatures by Max Beerbohm. (The Artist, 266.)

VERNEUIL, M. P. De l'emploi de la couleur en impression. (Art et Déc., VI, 1.)

— La Photogravure. (Art et Déc., VI, 3.)

WEDMORE, Fr. Frank Short. (The Studio, 107.)

ZUR WESTEN, Walter von. Moderne Arbeiten der angewandten graphischen Kunst in Deutschland. Reklamekleinkunst. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, V, 10.)

VI. GLAS. KERAMIK

BATE, PERCY. Historic english drinking glasses. (The Studio, 104.)

— Old English Glasses. (The Studio, 103.)

BLANCHET, A. Étude sur les figurines de terre cuite de la Gaule romaine (supplément). In-8°, 88 p. et 6 planches, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1901. (Extr. des Mém. de la Société nationale des antiquaires des France, T. 60.)

BORRMANN, R. Geschnittene Gläser des XVII. und XVIII. Jahrh. 15 Taf. m. 8 S. illustr. Text. (Vorbilder-Hefte aus dem königl. Kunstgew.-Mus. zu Berlin, herausgeg. v. J. Lessing, 27 Hefte.) Gr. Fol. Berlin, F. Wasmuth. M. 10.

BRUCK, R. Die elsässische Glasmalerei vom Beginne des XII. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts. In 10 Liefgn. 1. Liefg. Gr. Fol. 10 Lichtdr.-Taf. Strassburg, W. Heinrich. M. 5.

BURGH, A. H. H. van der. Delfsche roode theepotten. (Oud-Holland, XIX, 2.)

CHAPPÉE, J. Le Carrelage de l'abbaye de Saint-Maur-de-Glanfeuil, d'après les pavés retrouvés dans les fouilles récentes. In-8°, 38 p. avec Fig. Mamers, Fleury et Dangin. (Extr. de la Rev. hist. et archéol. du Maine, T. 50.)

CHILLA, L. Fliesenmotive. Vorlagen f. d. Freihandzeichnen. 1. u. 2. Lfg. Je 12 farb. Taf. m. 1 Bl. Text. Gr. Fol. Wien, A. Pichlers Witwe & S. M. 14.

DÉCHELLETTE. Découverte d'un vase sigillé de fabrique arverne dans la Prusse orientale. In-8°, 11 p. Paris, impr. nationale. (Extr. du Bull. archéol.)

F. R. Der Raritätenbetrug in der Keramik. (Sprechsaal, XXXV, 1; nach Dr. H. Gross, Der Raritätenbetrug.)

HOLMES, C. G. Hiroshige. (Aus „Graph. Künste“.) 8 S. m. 6 Abbldgn. u. 1 farb. Taf. Fol. Wien, Ges. f. vervielf. Kunst. M. 6.

HUDDILSTON, J. H. The Significance of Greek Pottery. (Monatsber. ü. Kunstwissenschaft u. Kunsthandel.)

H. Z. Moderne Kunstgläser von Emile Gallé. (Sprechsaal, 7.)

— Die Rookwood Pottery in Cincinnati. (Sprechsaal, 9.)

J. Die englische Keramik. In magyar. Sprache. (Magyar-Iparmüvészet, IV, 6.)

KAHN, G. Le cristal taillé et gravé. (Art et Déc., VI, 2.)

KLIER, H. Moderne Keramik. Entwürfe f. d. Praxis. Qu. Fol. 15 Taf. Plauen, Ch. Stoll. M. 12.

LEHNERT, G. Das Porzellan. M. 260 Abbldgn. 152 S. (Sammlg. illustr. Monogr. Herausgeg. v. H. v. Zobeltitz, 6. Bd.) Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 4.

MOLINIER, A. Un inventaire d'artiste au XVIIe siècle (L'Art, 747).

PAZAUREK, G. Moderne Gläser. (Monogr. des Kunstgewerbes.) Mit 4 farb. Beilagn. u. 149 Abbildgn. Lex. 8. VII, 134 S. Leipzig, H. Seemann Nachf. M. 6.

— Neue preisgekrönte Gläser. (Centr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 564.)

PENNY WYNN, W. E. English wine and spirit glasses of the late seventeenth and the eighteenth century. (The Connoisseur, II, 7.)

P. H. Tellerherstellung nach neuer Art. (Sprechsaal, 11.)

POTTIER, M. E. Études de céramique grecque. (Gaz. des Beaux-arts, Janv.)

PUDOR, H. Nordisches Porzellan. (Deutsche Kunst u. Dek., Dez.)

RATHBONE, F. Mr. Arthur Sandersons collection of old Wedgwood. (The Connoisseur, I, 2.)

SAUVAGE, H. E. Les Marques de potiers gallo-romains recueillies dans le Boulonnais (supplément). Petit in-8°, 16 p. et planche. Boulogne-sur-Mer, impr. Hamain.

SCHIREK, C. Die k. k. Majolika-Geschirrfabrik in Holitsch. (Mittlgn. d. Mähr. Gew.-Mus., 13.)

S. L. Die Dekoration der Teller. (Sprechsaal, 2; nach Garnier in „Art et Déc.“)

Solon Collection, The, of Prewedgwood english pottery. By the collector. (The Connoisseur, I, 4 u. II, 6.)

THIÉBAUT-SISSON. Verres antiques. (Rev. des Arts déc., 2.)

Töpferei, Vorgeschichtliche ägyptische. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 569; n. d. „Pottery gazette“.)

WALCHER VON MOLTHEIM, Alfred R. v. Erinnerungsbecher aus dem Jahre 1547. Siegburger Kruggeschenke. (Monatsber. über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, 11.)

— Zur Beurtheilung des Sammelwertes deutscher Steinzeugfabrikate. — Heutige Marktpreise. (Monatsber. ü. Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, 1.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

ABELS, L. Tischlermöbel. (Das Interieur, III, 3.)

ARMSTRONG, Thomas. An Artist in Woodwork. (The Art Journal, 4.)

BIEGLER J. H. Neue Polstermöbel. Fol. 50 Bl. Berlin, Wasmuth. M. 18.

BOCK, E. Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gothik und Renaissance. 143 S. m. Abbldgn. Gr. 8. München. F. Bruckmann. M. 8.

Carved Panels from an Old Abbey-House. (The House, Oct.)

E. W. B. Bruno Paul. (Dek. Kunst, Nov.)

Some „Flat“ Furnishings. (The House, Oct.)

GERDELL, O. Les meubles de Majorelle (L'Art dec., IV, 37.)

GROOT, A. A. de. Het voorbereidend vakteekenen voor a. s. timmerlieden en meubelmakers. 118 voorbeelden met beschrijvenden tekst ten dienste van 't onderwijs en voor zelfoefening. Harlem. H. Kleinmann & Co. 6, 6 en 45 pltn. Fol. In portef. F. 6.

HOFFMANN, Josef. Einfache Möbel. Entwürfe und begleitende Worte. (Das Interieur, 12.)

HUGH, B. The piano easthetically considered. (The Artist, 264.)

KUHN, J. Die Bemalung der kirchlichen Möbel und Skulpturen. Gr. 8°. VII, 167 S. Düsseldorf, L. Schwann. M. 3.

LÜER, H. Das Fortschrittliche in der Kunsttischlerei. (Kunst und Handwerk, LII, 4.)

MATTHAEI, A. Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. Ein Beitrag z. Entwicklgsgesch. d. deutschen Plastik. Mit Text u. 46 Taf. in Lichtdr. 2 Bde. Leipzig, Seemann & Cie. M. 60.

MOLINIER, E. Le Mobilier royal français aux XVIIe et XVIIIe siècles. (Histoire et Description.) 1re livraison. Grand in-4°, VII p. et planches. Paris, Manzi, Joyant et Ce.

PAZAUREK. Alte Kirchenleuchter aus Holz. (Mitteil. d. Nordböhm. Gew.-Mus., 3.)

The Piano as a Piece of Furniture. (The Art Journal, Nov.)

PRÄTORIUS, C. J. Decorative Art in New-Guinea. (The Studio, 108.)

Nouveau Roubo. L'Art de la menuiserie, avec la collaboration d'architectes, d'entrepreneurs de menuiserie, chefs d'ateliers, professeurs de trait et de dessin de menuiserie, etc., et le concurs de principales écoles professionelles de France. In-8, VIII-736 p. avec fig. Dourdan (Seine-et-Oise), Juliot.

SCHAEFER, K. Bremische Hochzeitstruhen des XVI. und XVII. Jahrhunderts. (Mitteil. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 8.)

SCHAEFER, K. Entwicklung des Bremischen Schrankmöbels vom XVI.—XVIII. Jahrhundert. (Mitteil. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 1901, 12.)

SOULIER, G. Quelques meubles d'Eugène Gaillard. (Art et Déc., VI, 1.)

TÖPFER, A. Das Büffet. (Mitteil. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 10.)

VELDHEER, J. G. Geschmückte Möbel van Hoytema's. (Dek. Kunst, Nov.)

WALDE, Ch. H. Der praktische Tischler. Ein Handbuch f. Bau- u. Möbeltischler u. f. Fachschüler. Mit ca. 800 in den Text gedr. Fig. u. Taf. (In 30 Lfgn.) 1. Lfg. Gr. 8. II. u. S. 1—24 m. Abbldgn. u. 3 Taf. Leipzig, J. J. Arnd. 50 Pf.

WEBB, St. Intarsia, or Inlay. (The Art-Workers Quarterly, I, 1.)

WEDEGÄRTNER, J. u. R. REU. Einfache Möbel im neuen Stil. 10 Taf. Gr. Fol. Berlin, M. Spielmeyer. M. 8.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

ALDINGER, P. Kunstschmiedereien moderner Richtung. Vorlagen u. Motive zu Gittern, Toren, Füllungen u. Geländern. 30 Taf. m. erläut. Text. Gr. 4°. 13 S. Leipzig, B. F. Voigt. M. 9.

EHLERDING, W. Der Kunstschmied. Vorlagen f. Schlosser- u. Schmiedearbeiten. Fol. 40 Taf. m. 1 Bl. Text. Ravensburg, O. Maier. M. 5·50.

FAIRBANK, F. R. Rubbings of medieval engraved brasses. (The Connoisseur, I, 3.)

FORRER, L. A Swiss Medallist: Hans Frei. (The Magazine of Art, Nov.)

J. B. Le Luminaire a Électricité. (Rev. des Arts déc., 11.)

HETTNER. St. W. Römischer Münzschatzfund. (Korrespondenzbl. d. westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, 10.)

LEROI, P. Les industries d'art: II. Bronzes et eclairage électrique. (L'Art, 746.)

MARX, R. Die modernen Medailleure auf der Pariser Weltausstellung 1900. 327 Medaillen u. Plaquetten verschied. Länder. Fol. VIII S. Text. Stuttgart, J. Hoffmann. M. 26.

MUSTERBUCH einfacher moderner Schlosserarbeiten. Im Masstabe von 1 : 10 u. m. Berechngn.) (In 2 Ser. à 10 Hftn.) 1. Ser. 1. Hft. Gr. 4°. 12 Taf. Leipzig, Techn. Verlagsanstalt. M. 1·80.

MUTHESIUS, H. Bensons elektrische Beleuchtungskörper. (Dek. Kunst, Dez.)

PILLOY, J. Notice sur quatre fibules de Montceau-le-Neuf (Aisne). In-8°, 11 p. avec Fig. Paris, Imp. nationale. (Extr. du Bull. archéol.)

PRAEKELT, M. Muster für Kunstschmiedearbeiten. Fol. 132 S. m. z. T. farb. Abbldgn. 27 S. M. 7·50.

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BUTLER, A. Hall-marks on old english silver. (The Connoisseur, I, 1.)

— The oldenglish silver of the innholders' company, London. (The Connoisseur, I, 4.)

CHAMPIER, V. L'orfèvre Armand Calliat. (Rev. des Arts déc., 1.)

Design, Modern, in Jewellery and Fans. (The Studio, Spec. Winter-Num. 1901/1902.)

G. Ernst Riegel. (Kunst u. Handw., 2.)

KAHN, G. Dessins de bijout. (Art et Déc., VI, 1.)

LAIGUE, L. de. Le Rhyton d'argent du Museo civico di antichità de Trieste. In-8°, 7 p. et 3 planches. Paris, Leroux. 1901. (Extr. de la Rev. archéol.)

M. P. V. Concurs de poignées de cannes. (Art et Déc., VI, 1.)

MEUSNIER, G. Die französische Juwelierkunst im Jahre 1900. Eine Sammlg. v. 168 Stücken auf 32 Lichtdr.-Taf. Fol. Stuttgart, J. Hoffmann. M. 26.

SEDEYN, E. Les nouveaux bijoux de Georges Fouquet. (L'Art déc., 37.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMATIK. GEMMENKUNDE

BEAUMONT, C. de. Les Jetons tourangeaux. In-4°, 101 p. avec grav. et 5 planches. Chalon-sur-Saône, Bertrand.

Catalogue de monnaies grecques, romaines, françaises, jetons, brochures de numismatique et d'archéologie. Petit in-8°, 33 p. Paris, Ve. Serrure.

MANTEYER, G. DE. Le Sceau-Matrice du comte d'Anjou Foulques le Jeune (1109—1144). Petit in-8°, 36 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, Paris, 1901. (Extr. des Annales de la Société nationale des antiquaires de France, T. 60.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BLANCHET, A. Antiquités du departement de l'Indre. Petit in-8°, 17 p. avec grav. et 1 planche. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, Paris, 1901. (Extr., avec additions, du Bull. de la Société nationale des antiquaires de France.)

S. L. Katalog einer Sammlung japanischer Tonwaren. (Sprechsaal, 5.)

BERLIN

KAEMMERER, L. Zeichnende Künste, vierte Ausstellung der Berliner Sezession. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 4.)

— S. L. Eine neue Kunst- und kunstgewerbliche Ausstellung in Berlin. (Sprechsaal, 47.)

— WINNEFELD, H. Das Pergamonmuseum in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 4.)

BRÜNN

LEISCHING, J. Die Ausstellung moderner Medaillen. (Mitteil. d. Mähr. Gew.-Mus., 14.)

— Kunst- und kulturgeschichtliche Ausstellung aus mährischem Privatbesitz. (Mittlgn. d. Mähr. Gew.-Mus., 18.)

BUDAPEST

MELLER, S. Weihnachtsausstellung der ungarischen Gesellschaft für Kunstindustrie. In magyar. Sprache. (Magyar Iparmüvészet, IV, 6.)

COBURG

E. T. Die Herzog Alfred-Sammlung auf der Veste Coburg. (Sprechsaal, 48).

DARMSTADT

BURGER, F. Gedanken über die Darmstädter Kunst. Gr. 8°. 36 S. Leipzig, H. Seemann Nachf. 75 Pfg.

— FRED W. The work of prof. J. M. Olbrich at the Darmstadt artists colony. (The Studio, 104).

— — The Artists Colony at Darmstadt. (The Studio, 103.)

— RAIS J. L'Exposition de la „Künstler-Colonie" de Darmstadt. (Rev. des Arts déc., 19.)

DETROIT (Amerika)

Mr. Deming Jarves collection of chinese porcelain. (The Connoisseur, I. 3).

DRESDEN

HAENEL, E. Internationale Kunstausstellung Dresden 1901. (Monatsber. f. Kunstwissensch. u. Kunsthandel, 10.)

— SINGER, H. W. Die Ausstellung von künstlerischem Bilderschmuck für Schulen im Dresdener Kupferstichkabinet. (Mitteil. zu den Graph. Künsten, 4.)

GLASGOW

FORTHUNY, P. Les Beaux-Arts à l'Exposition de Glasgow. (Gaz. des Beaux-Arts, 1901, Dez.).

— THILO-FRÉVILLE. L'Exposition de Glasgow. (Rev. des Arts déc., 11.)

KARLSRUHE

M. K. Technisches von der Glasmalerei-Ausstellung. (Badische Gewerbezeitg., 38.)

LEIPZIG

E. T. Die keramische Ausstellung im Leipziger Kunstgewerbemuseum. (Sprechsaal, 3.)

LONDON

BENHAM CANON, D. D. Mediaeval London. (The Portfolio, 1901, Nov.).

— The Horniman Museum. (The Studio, 105.)

— SICKERT, O. The twenty-seventh exhibition of the new english art club. (The Studio, 106.)

— The first international „Studio" exhibition I. (The Studio, 105.)

MÜNCHEN

BASSERMANN-JORDAN, E. Die Waffensammlung des bayerischen National-Museums in München. (Zeitschr. f. histor. Waffenkunde, II, 8.)

— CHRIST, W. Führer durch das königliche Antiquarium in München, unter Mitwirkung von H. Thiersch, K. Dyroff und L. Curtius (Amtl. Ausg.) 8° 124 S. m. 7 Taf. München, A. Buchholz, M. 1.

— FRIEDLÄNDER, M. Ausstellung älterer Kunstwerke in München. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 2.)

— Katalog der 1. Ausstellung für Kunst im Handwerk, München 1901. Qu. gr. 8°. 94 u. 48 S. m. Abbldgn. München, L. Burger. M. 2.

— PLEHN, A. L. Erste Ausstellung für Kunst im Handwerk. München, 1901. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 4.)

— SEYDLITZ, R. v. Die Renaissance-Ausstellung der Münchener Sezession. (Monatsber. über Kunstwissensch. u. Kunsthandel, 10.)

PARIS, WELTAUSSTELLUNG

Fach-Berichte über die Pariser Weltausstellung im Jahre 1900. Hrsg. v. schweizer. Gewerbeverein. 4°. XI, 415 S. Bern, Büchler & Co. M. 3·50.

— MARX, R. Die modernen Medailleure. S. Gr. VIII.

— Musée centennal de la classe 12 (Photographie), à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Météophotographie et Chromophotographie. Grand in-8°, 35 p. avec fig. Saint-Cloud, imp. Belin frères.

— Musée rétrospectif de la classe 68 (Papier peints), à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Rapport du comité d'installation. Grand in-8°, 79 p. avec grav. et planches. Saint-Cloud, impr. Belin frères.

ROUEN

V. DU T. L'Exposition de Rouen. Les arts appliqués à la décoration des tissus. (Rev. des Arts déc., 10.)

STOCKHOLM

BECKER, M. L. Die Ausstellung der Handarbetets-Vänner von Stockholm im Berliner Kunstgewerbe-Museum. (Dek. Kunst, Dez.)

TURIN

L'Esposizione dell' anno venturo a Torino. (Arte italiana dec. e industr., 8.)

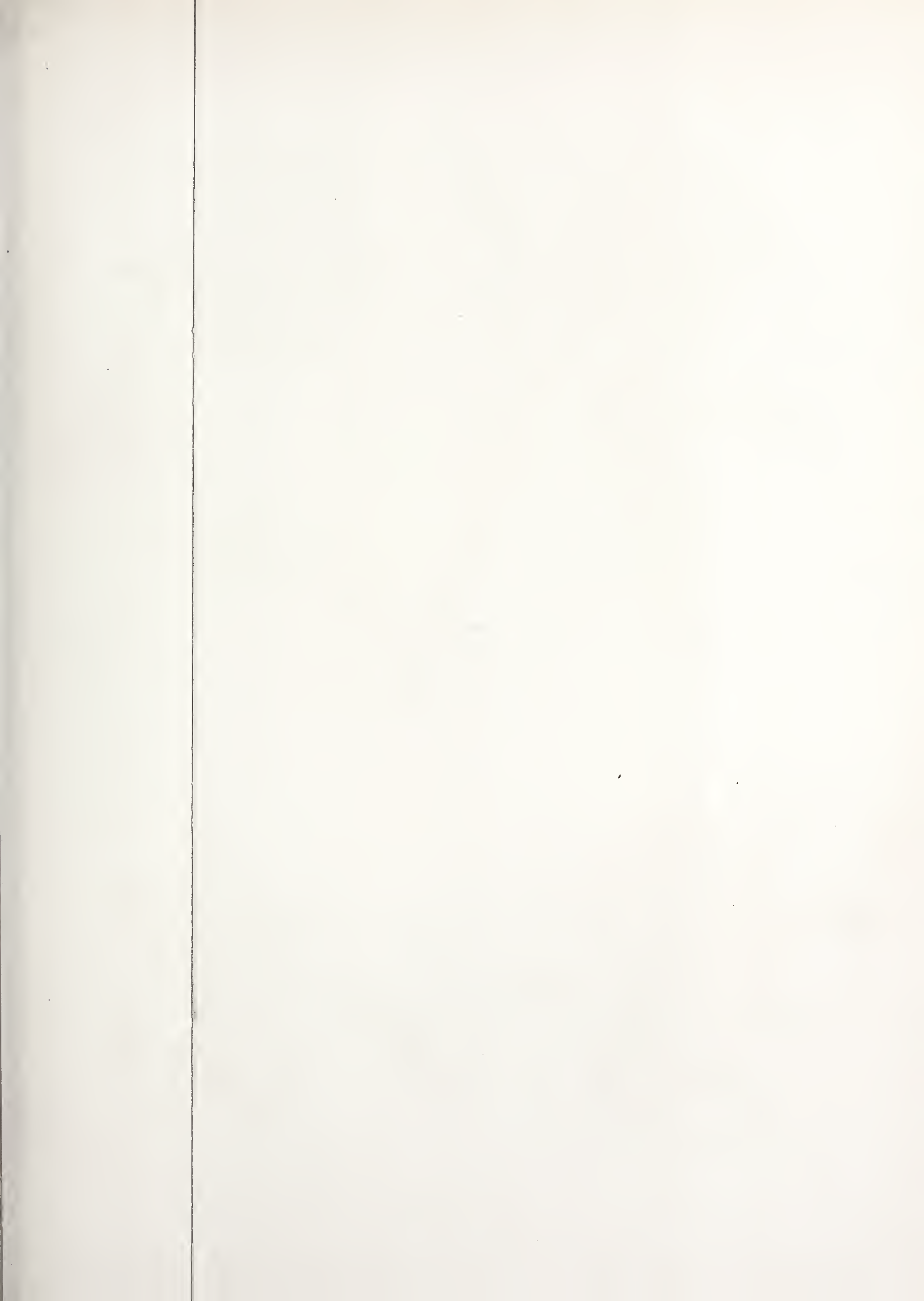
VENEDIG

Old Venice: At Home. (The House, Oct.)

WIEN

FOLNESICS, J. Wiener Kunstgewerbeverein. (Dekorative Kunst, V, 4.)

— MEDER, J. Ausstellung französischer Handzeichnungen des XVIII. Jahrhunderts in der Albertina. (Beil. zur Allgem. Zeitg., 228.)



STUDIENARBEIT AUS DEN FACHCURSEN FUR LEHRKRAFTE K. K. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHTSANSTALTEN IN SALZBURG. 1901.



[illegible] Prof. Rud. Hammer (Wien).

[illegible]lithographie und Schnellpressendruck der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien [illegible]

Prof. Gustav [illegible] (Fachschule Gablonz) fec.

DIE MINIATURENAUSSTELLUNG DER K. K. HOFBIBLIOTHEK (I) VON RUDOLF BEER - WIEN



LS im Jahre 1900 die k. k. Hofbibliothek die „Gutenbergausstellung", die sich vornehmlich an den Typographen und Kulturhistoriker wendete, eröffnete, durfte man bereits erwartungsvoll ahnen, was durch die vorjährige Miniaturen-Ausstellung, die gleichfalls im Prunksaal der Bibliothek zu sehen war, zur Gewissheit wurde.

Dadurch, dass eine altehrwürdige Sammlung unserer Monarchie mit einemmale ihre Schreine öffnete und eine Fülle der merkwürdigsten, von profanen Augen nie gesehenen Dinge ausbreitete, war ein neuer Faktor in das geistige Leben unserer Residenz eingefügt worden. Trotz der schönen zeitlichen und stilistischen Anordnung, die die Aussteller zu beobachten verstanden, fragte sich der durch die Hunderte und Hunderte wundersamer Bilder verwirrte Besucher, in welcher Richtung die nach so vielen Beziehungen anregende Ausstellung wohl am fruchtbarsten fortwirken möchte. Die allgemeine Anerkennung, die sie fand, lässt sich nicht anders als durch den eben angedeuteten Umstand erklären. Die mittelalterliche Miniaturenhandschrift bildet den Mittelpunkt verschiedener Interessenkreise. Der Eine wird sich vornehmlich für den Stoff, den man gerne mit Illustrationen geschmückt sah, interessieren, ein Zweiter lieber die Entwicklung künstlerischer Stile prüfen, ein Dritter den Malwerkstätten in und ausser Deutschland nachspüren, ein Vierter die mittelalterlichen Büchereien aus so kostbaren einzelnen Reliquien zusammensetzen wollen, ein Anderer wieder in der sorgfältigen Aufspeicherung solchen Gutes die Kunstliebe der Habsburger und damit einen wichtigen Zug in dem Charakterbilde unserer Herrscher verfolgen. Zu solchem Prüfen und Suchen gibt der jüngst erschienene Katalog der Ausstellung erwünschte Behelfe und trotz seines anspruchslosen Auftretens überaus reiche, den Gegenstand fast erschöpfende Daten.*

Etwas, was bisher noch nicht geboten wurde, will die vorliegende Veröffentlichung an die Hand geben. Aus dem unendlich reichen Bilderschatze sollten zum mindesten einige der bezeichnendsten Motive — nach bestem Ermessen aus den einzelnen Denkmälern der verschiedenen Stile und Schulen ausgewählt — in guter Nachbildung vorgeführt werden. Was Kunst

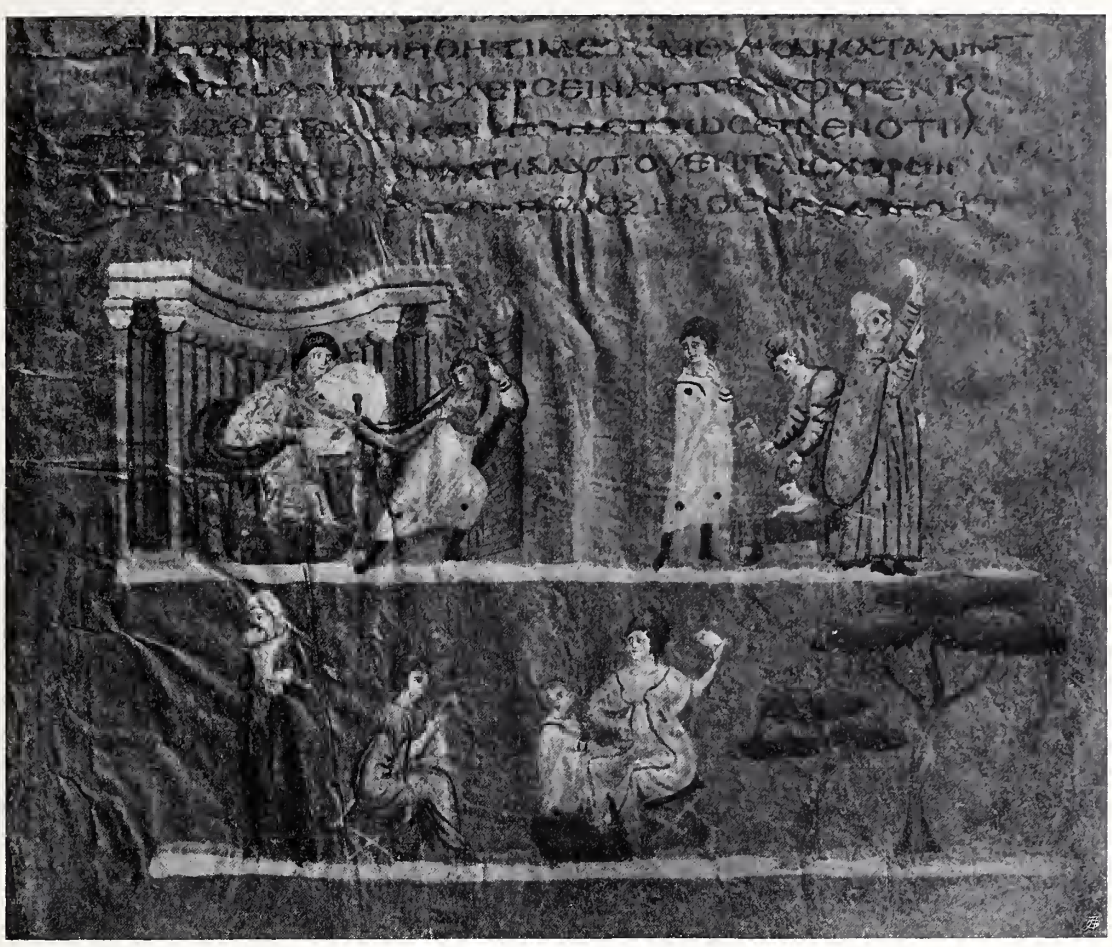
* K. k. Hofbibliothek. Katalog der Miniaturenausstellung. 2. Auflage, Wien, 1901. Eine Wiederholung der dort gebotenen Quellennachweise erschien bei den folgenden Ausführungen, welche die einschlägigen Vorarbeiten natürlich verwerten, nicht geboten. Manche schätzbaren Anregungen verdankt der Verfasser dem Direktor der k. k. Hofbibliothek, Hofrat Professor Dr. J. Karabacek, und dem Wiener Kunsthistoriker Dr. Heinrich Modern.



Wiener Genesis (Theol. gr. 31)

und Kunsthandwerk aus ihnen zu gewinnen vermögen, wird vom Meister vollkommener erschaut, als von dem Berichterstatter erklärt. Immerhin ist es gut, den Standpunkt, den wir einnehmen wollen, zu präzisieren. Keine Handschriftengeschichte, keine Bibliotheksannalen folgen hier, auch nicht eingehende kunsthistorische Erörterungen, für die der Raum nicht ausreichte, für die auch auf manchem Gebiet eine unbestrittene Grundlage noch nicht geschaffen ist. Das Tatsächliche und Gegenständliche beschäftigt uns; Proben aus Bilderhandschriften, die der Zeit nach ein volles Jahrtausend, dem Raume nach Orient und Okzident umspannen, werden hier öffentlich zu Nutz und Frommen des Kunstfreundes wie des ausübenden Künstlers in quellenmässiger Wiedergabe zur Schau gestellt. Wenn der Künstler durch das Schauen mehr als blosse Anregung erhält, wenn die Eigenheit so mancher Darstellung ihn direkt in das Milieu der Zeit führt, aus der heraus jene Kleinbilder entstanden sind, kurz, wenn die Anregung zur Inspiration wird, umso besser.

Unter den vielen, fast alle mittelalterlichen Malschulen vertretenden Prachtcodices der Hofbibliothek die richtige Auswahl zu treffen, bedeutete für die Arrangeure der Ausstellung keine geringe Schwierigkeit. Bezüglich einiger Stücke, nämlich jener, die direkt an antike Kunst anknüpfen, konnte freilich kein Zweifel obwalten. In erster Linie kommt hier die berühmte



Wiener Genesis (Theol. gr. 31)

„Wiener Genesis“ in Betracht (Cod. Theol. gr. 31). Was die Hofbibliothek von dem ursprünglichen Exemplar dieser Bilderbibel besitzt, sind freilich nur mehr 24 Blätter mit 48 Illustrationen, aber auch diese Fragmente sind von ganz einzigem Wert als Reliquien einer der ältesten Bilderhandschriften, die bisher bekannt geworden sind.

Schrift und Illustrationen der Purpurblätter gehören noch dem V. Jahrhundert an. Die goldenen und silbernen Unzialbuchstaben sind treffliche Erzeugnisse der griechischen Kalligraphie, die Bilder selbst Denkmäler der Kunst der ausgehenden Antike. Indem die Wiener Genesis an die Formen dieser Kunst anknüpft, neue Typen, insbesondere zur Darstellung biblischer Geschichten schafft, bildet sie das wichtigste uns erhaltene Spezimen altchristlicher Kunst, ist aber auch in anderer Beziehung ein sehr merkwürdiges Denkmal in der Geschichte bildlicher Darstellung. Die ältere klassische Kunst war gewohnt, einen bestimmten Augenblick einer Handlung im Bilde festzuhalten. Mit den Schildereien der späteren römischen Sarkophage beginnt eine andere bildliche Darstellungsart. Die Erzählung setzt sich fort, das zeitliche Nacheinander erscheint als ein örtliches Nebeneinander, und dieselbe



Dioskorides (Med. gr. 1)

Person tritt im Bilde wiederholt, und zwar in wechselnden Szenen, von wechselnden Gruppen umgeben, auf. Die reichste Entfaltung dieser „kontinuierenden Erzählungsweise“ (im Gegensatz zu der uns heute geläufigen distinguierenden) treffen wir auf den einzelnen Reliefs der riesigen Spirale der Trajanssäule, die den Kaiser mehr als neunzigmal auf dem einen gigantischen Bande darstellt.

Dieselbe kontinuierende Erzählungsweise beobachten auch die Illustratoren der Wiener Genesis: sie knüpfen, wie man sieht, an die spätere römische Kunst an und leiten herüber zu Beispielen kontinuierender Darstellung, die bis zum XVI. Jahrhundert gar häufig anzutreffen sind. Keines der 48 Bilder der Genesis verleugnet die hier gekennzeichnete Stellung in dem Übergange der antiken zur mittelalterlichen Kunst: die sprechendsten Belege hiefür bilden die beiden in den Reproduktionen vorgelegten Blätter, die Illustration zu Genesis XXIV, 15—20* und XXXIX, 11—14**.

Es genügt, die Worte des Bibeltextes mit dem Bilde Rebekka am Brunnen zu vergleichen, um sofort zu sehen, wie in bildlich gedrängter Weise die kontinuierende Darstellung zum Ausdruck gelangt. Rebekka kommt aus der

*Gen. XXIV, 15. Da kam heraus Rebekka . . . und trug einen Krug auf ihrer Achsel. 16. Und sie war eine sehr schöne Dirne von Angesicht . . . Die stieg hinab zum Brunnen, und füllete den Krug, und stieg herauf. 17. Da lief ihr der Knecht entgegen, und sprach: Lass mich ein wenig Wasser aus deinem Kruge trinken. 18. Und sie sprach: Trinke, mein Herr; und eilend liess sie den Krug hernieder auf ihre Hand, und gab ihm zu trinken. 19. Und da sie ihm zu trinken gegeben hatte, sprach sie: Ich will deinen Kameelen auch schöpfen, bis sie alle getrunken. 20. Und eilete, und goss den Krug aus in die Tränke, und lief abermal zum Brunnen zu schöpfen und schöpfete allen seinen Kameelen.

**Gen. XXXIX, 11. Es begab sich der Tage einen, dass Joseph in das Haus ging, seine Geschäfte zu thun; und war kein Mensch vom Gesinde des Hauses dabei. 12. Und sie erwischte ihn bei seinem Kleide und sprach: Schlafe bei mir. Aber er liess das Kleid in ihrer Hand und flohe, und lief zum Hause hinaus. 13. Da sie nun sahe, dass er sein Kleid in ihrer Hand liess, und hinaus entflohe, 14. Rief sie das Gesinde im Hause etc.

Stadt (deren Zeichnung mit murus und turres für mittelalterliche Städtedarstellungen als typisch bezeichnet werden kann) und trägt, in ein rosafarbenes Gewand gehüllt, mit weissem Kopftuch angetan, einen irdenen Krug auf der Schulter. Die weisse Strassenwehr, an der Rebekka vorbeischreitet, hilft den Weg andeuten, den sie der Illustrator nehmen lässt. Ausgezeichnet durch Haltung und sorgfältige Zeichnung ist die links an der Quelle ruhende Nymphe. Die ganz der Antike entlehnte Gestalt fällt durch hellblondes Haar und sehr lichte Hautfarbe auf. Ein dunkelvioletter Mantel bedeckt den Unterkörper. Eine antike Quellnymphe als Illustration einer Szene des Bibeltextes — durch kein Detail könnte die Stellung, die hier die schildernde Kunst einnimmt, besser charakterisiert werden. Der Meister wendet sich aber sofort vom klassischen Altertum zur Bibel und zeigt uns Rebekka abermals, wie sie dem Knechte Abrahams zu trinken gibt; auch die Kameele harren der Labung. In gleicher Weise wie hier, finden wir kontinuierende Darstellung des Bibeltextes mit selbständigen Zugaben des Illustrators auch auf dem zweiten Bilde. Die Versuchung des keuschen Josef durch die lüsterne Frau Putiphars ist für Erzählung in Bild und in Wort, wie männiglich bekannt, einer der beliebtesten Vorwürfe; hier sehen wir die älteste bekannte Darstellung des Vorganges. Den Ort der Darstellung bildet eine halbrunde Säulenhalle: sie symbolisiert das Heim des vornehmen ägyptischen Staatswürdenträgers. Das begehrliche Weib sitzt auf den weissen Kissen eines vergoldeten Bettes und fasst nach dem rosenfarbenen Mantel des sich ihr entreissenden Jünglings. In kontinuierender Darstellung erscheint der Jüngling rechts, nur mit dem Unterkleide angethan, ausserhalb des Rahmens, in dem die Szene sich abgespielt hat. Sein Blick ist ängstlich nach rückwärts gerichtet. Schon hierin arbeitet die eigene Vorstellungsweise des Künstlers; noch mehr in den übrigen Szenen auf demselben Blatte, die



Sammlung medizinischer Schriften (cod. 93)



Evangeliar (Theol. gr. 240)

höchstens durch den Bibeltext „Sie rief das Gesinde im Hause“ inspiriert sein können. Bei dem Hause Putiphars vorgehend mögen diese Szenen gedacht werden: Das kleine Kind in der Wiege, zu dem sich eine Frau bückt, die Spinnerin mit weisser Mütze, ferner weiter unten die von einem kleinen Kinde umhalste Frau, die wir uns gar leicht als eine Art Madonnentypus vorstellen können; ferner das ihr den Rücken kehrende, Wolle windende Mädchen, endlich die mit Fleiss herausgearbeitete weibliche Gestalt, die in der erhobenen Linken einen Rocken hält, zu dem ein Knäblein verlangend aufblickt. Leider kommt in der Reproduktion das eigenartige, feine Linnenkleid der letzterwähnten Frauengestalt nicht völlig zur erwünschten Geltung. Das durchsichtige Gewebe, an die berühmten koischen Gewänder erinnernd, lässt nicht nur die Körperformen erkennen, sondern auch den Fleischton deutlich durchschimmern.* Bemerkenswert ist auch die Gewandung Josefs auf demselben Blatte, die lange Tunica mit aufgenähten, in der Regel aus Gobelinstickerei hergestellten „orbiculi“ (kleinen Kreisen).** Mit einem Worte sei darauf aufmerksam gemacht, dass Kleidung, Hausrat und sonstiges Beiwerk, wie wir es in diesem Denkmal dargestellt sehen, noch eingehendes Studium von Seite der Archäologen erwarten, Studien, die jetzt nach der mustergiltigen Publikation der Handschrift durch Hartel und Wickhoff wesentlich erleichtert worden sind.

Eine ähnliche Publikation verdiente auch das reich illustrierte Exemplar des Pflanzenbuches des griechischen Arztes Dioskorides (Med. gr. I); zählt diese Handschrift doch längst zu dem Merkwürdigsten, was wir aus der byzantinischen Schreib- und Malschule besitzen. Wie bei der Genesis stellt

* Über diese Byssusgewebe vergl.: Karabacek, Jos., Katalog der Theodor Graf'schen Funde in Ägypten, Wien, 1883, S. 9.

** A. a. O. S. 41 ff.



Evangeliar (Theol. gr. 154)

sich die bildnerische Kunst auch hier, sowohl in der allgemeinen Auffassung wie in den Details, in der Architektur, in den Trachten als treuer Nachklang der Antike dar. Der byzantinischen Schule eigentümlich ist der Gebrauch des Goldes sowie ein glänzender über die Bilder aufgetragener Firnis, der sich trotz des heute im allgemeinen recht beklagenswerten Zustandes der Handschrift noch ganz gut erhalten hat. Den Wert dieses Denkmals für die Kunde griechischer Schreib- und Malkunst erhöht der Umstand, dass die Handschrift innerhalb enger Grenzen datierbar ist: den Schlüssel hiezu liefert das Bild, dessen Reproduktion geboten ist. Im Mittelpunkte sitzt auf einem, von zwei Adlern getragenen Thron, umgeben von den beiden Gestalten der „Megalopsychia" (Grossmut) und der „Phronesis" (Verstand) eine Frau, die als Fürstin charakterisiert wird durch das Diadem, den goldenen Mantel, die dunkelviolette (purpurne) Tunica, besonders aber durch eine weibliche Gestalt, die sich vor ihr prosterniert, um den Saum ihres Gewandes zu küssen: die „Eucharistia technon" (Dankbarkeit, Danksagung der Kunst und des Kunsthandwerkes). Man beachte die Komposition des Bildes in dem achteckigen Rahmen. Bei einiger Aufmerksamkeit entdeckt man, dass die acht abgeschrägten Ecken eigens zu dem Zwecke hergestellt sind, um ebensoviele Buchstaben eines Namens aufzunehmen: „Jouliana". Den scharfsinnigen und gelehrten Untersuchungen, die bereits der Bibliothekar Leopolds I., Peter Lambeck, unternahm, verdanken wir die Identifizierung der Persönlichkeit. Wir haben die Juliana Anicia vor uns, eine Enkelin Valentinians III., die im Jahre 505 in Konstantinopel zu Ehren der Gottesmutter eine prunkvolle Kirche erbaute. Als Beschützerin der Künste und



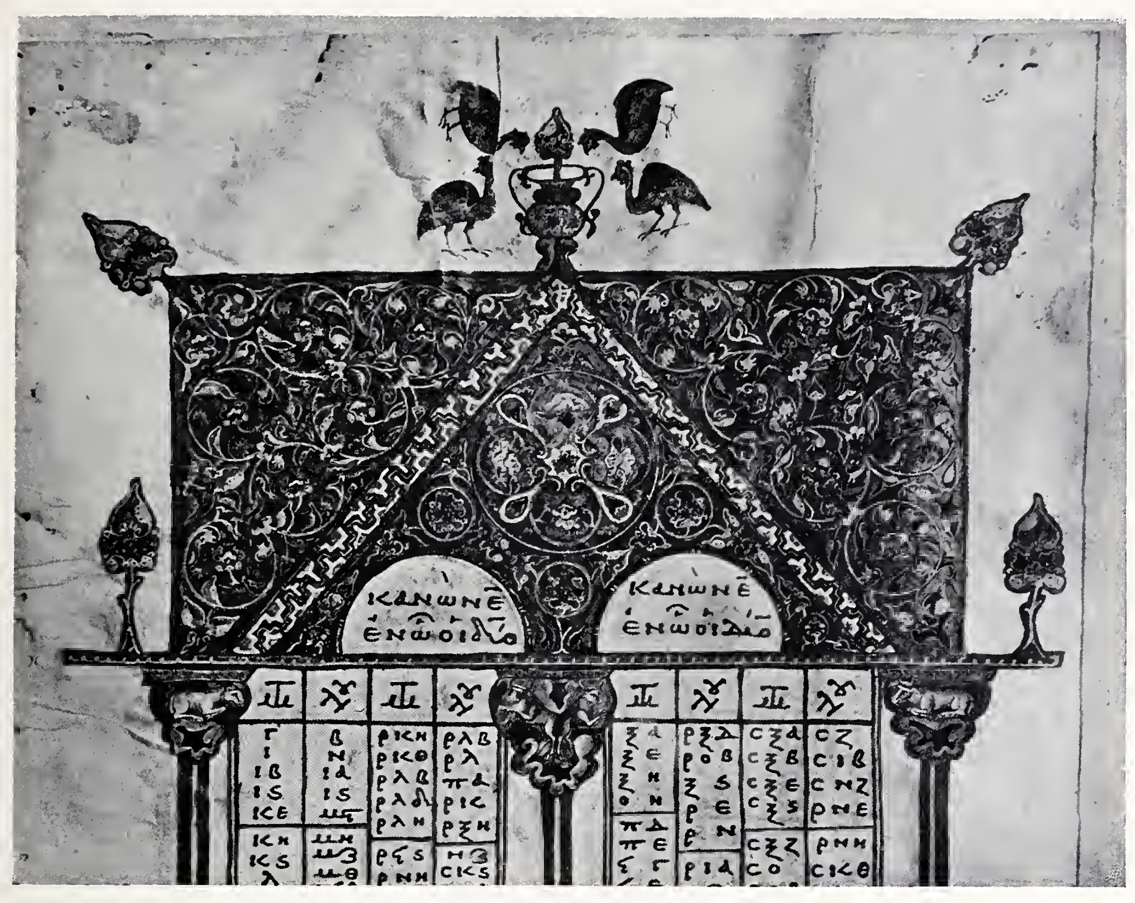
Neues Testament (Suppl. gr. 52)

Gewerbe erscheint die Prinzessin auch auf unserem Bilde in den neben den abgeschrägten Ecken liegenden Segmenten, die leider stark gelitten haben. Hier obliegen Genien eben jenen Tätigkeiten, die durch die Fürstin so wirksame Förderung erfuhren.

Wenige Bilder haben sich aus dem beginnenden Mittelalter erhalten, die so in den Geist der Zeit einführen, aus der heraus sie entstanden sind. Man spürt noch den gewaltigen Hauch der Antike, und das, was wir Byzantinismus nennen, erfährt hier eine ungemein charakteristische Illustration. Die Eucharistia der Künste vollführt eine Proskynesis, die ganz dem byzantinischen Hofzeremoniell entspricht; sie wagt es nicht, das im Auftrage der Prinzessin geschriebene Buch zu überreichen — damit ist, wieder ganz nach antiker Auffassung, ein geflügelter Genius betraut, der sich über der in einer für unsere Begriffe stark unästhetischen Lage befindlichen Eucharistia erhebt und das „Pothos tes philoktistou" (das von der baulustigen Herrin Gewünschte) in den Händen trägt.

Ebenso wie die eben besprochene Handschrift zeichnet sich auch ein zweites, vielleicht noch dem VI. Jahrhundert angehöriges Exemplar des Dioskorides (Suppl. gr. 28) durch fein ausgeführte Pflanzenbilder aus.

Wie nicht nur Nachklänge, sondern fast unmittelbare Kopien antiker Vorbilder noch in verhältnismässig späten Manuskripten anzutreffen sind, zeigt die mit zahlreichen, höchst interessanten Bildern ausgestattete Handschrift einer Sammlung medizinischer Schriften aus dem XIII. Jahrhundert (cod. 93). Das aus diesem Manuskripte reproduzierte Blatt führt eine Szene in antiker Auffassung vor: die Personifikation der Natur reicht dem Arzte ihre Gaben dar, während aus dem zu ihren Füssen dahinströmenden Flusse eine bartlose männliche Gestalt, auf einem Delphin ruhend, mit Dreizack und Ruder ausgestattet, auftaucht, eine Symbolisierung der Fluten — vielleicht auch mit Hinweis auf die Heilkraft des Wassers, dann also ein bildliches Emblem, von dem auch die heute so blühende Hydrotherapie Nutzen



Evangeliar (Suppl. gr. 6, Bd. 1)

ziehen kann. Die Handschrift stammt aus Italien, dem unerschöpflichen Boden klassischer Reliquien, von denen eine dieser Handschrift zum Vorbild gedient haben mochte.

Aber in dieser Zeit sind im Okzident derartige Wiedergeburten Ausnahmen und beruhen auf keiner fortlaufenden Tradition. Diese zu bewahren war die Aufgabe der Byzantiner, die nach der Überflutung des weströmischen Reiches durch die barbarischen Völker sich als Erben des Imperiums betrachten durften. Wir wissen, wie die Byzantiner auf künstlerischem Gebiete ihre grosse Mission erfüllten. Das Rassenblut war nicht mehr in unvermischter Kraft vorhanden, der alte Genius degeneriert, die Quelle der Erfindung versiegt, konventionelle Starrheit tritt an ihre Stelle. Auch die Buchmalerei bietet hiefür beredte Belege. Die Entwicklung, die diese Kleinkunst bei den Byzantinern nahm, ist von jener der Okzidentalen wesentlich verschieden. Der Vorsprung, den die Byzantiner von Haus aus hatten, und den die Bildwerke des Wiener Dioskorides deutlich illustrieren, wird — man denke an den Bildersturm — verloren. Nach diesen Kämpfen, denen so mancher Illustrator zum Opfer fiel, erlebt die byzantinische Kunst im X. Jahrhundert, da die Miniaturmalerei des Okzidents ihre erste Hochblüte bereits hinter sich hatte, einen neuen



Evangeliar (Theol. gr. 154)

Aufschwung. Aber schon die Zeit der Kreuzzüge bedeutet für die byzantinische Kunst die Periode des Verfalles; mit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) ist der byzantinischen Kunst völlig der heimische Boden entrissen. Aus jener Renaissancezeit der byzantinischen Miniaturmalerei, die wir etwa in das X. bis XII. Jahrhundert setzen dürfen, hat sich eine stattliche Anzahl merkwürdiger und für die Bücherillustration aufschlussreicher Denkmäler erhalten.

Was zunächst auffällt, ist der Umstand, dass die Initiale lange nicht jene Bedeutung besitzt, die sie in den okzidentalen Schulen innehat. Einfache Mittel, eine Umrisszeichnung, manchmal ein massiver, grösserer Buchstabe, kennzeichnen den Abschnittsanfang. Daneben finden wir Initialen, die verschlungen aus Bildern lebender Wesen — Menschen und Tiere — zusammengesetzt sind (so ein Π aus zwei stehenden Männern); immer sind bescheidene Proportionen eingehalten, das mächtige Übergreifen der Initiale auf den Rand und deren Ausgestaltung zur Leiste fehlt. Einen charakteristischen Ersatz hiefür bietet die reichornamentierte Kopfleiste vor den Textabschnitten; sie ist meist oblong, in der Mitte oder rahmenförmig nach unten zur Aufnahme des Titels geöffnet. Man könnte diese Kopfstücke Initialornamente nennen, weil sie gar häufig in räumlichem, auch in stilistischem Zusammenhange mit dem Anfangsbuchstaben stehen. Die für die byzantinische Schule charakteristische Goldbehandlung feiert hier Triumphe. Aber auch die farbige Ornamentierung, wiederholt in Medaillonform, sucht an zarter Zeichnung und Farbenabtönung ihresgleichen. Zweifellos waren byzantinische Goldzellenemails hier hervorragende Vorbilder. (Proben aus den Evangeliaren des X. und XI. Jahrhunderts, theol. gr. 240 und 154.) Kein Wunder, dass gelehrige Schüler der Byzantiner sich diese Vorbilder, wie wir noch sehen werden, zu eigen machten.

Ausser diesen charakteristischen Initialornamenten gelangten andere Text- oder Kolumnenaufsätze zu hoher Entwicklung, für die gleichfalls die Wiener Handschriften bemerkenswerte Belege bieten. So beispielsweise die

Darstellung der Trinität aus Suppl. gr. 52 (XII. Jahrhundert): Gott Vater mit dem Sohne auf dem Schosse, dieser die Taube in den Händen haltend, in kreisrunder Umrahmung; diese wieder umgeben von Chören der Engel, unten von Cherubim, Seraphim und Thronen, letztere als rote Flügelräder unmittelbar unter dem Schemel, auf dem die Füsse von Gott Vater ruhen, symbolisieret; es sei daran erinnert, dass auch in der Wiener Genesis bei der Darstellung der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese an der Pforte desselben ein rotes Rad angelegt ist. Diese Trinitäts-Darstellung ist typisch geworden, ebenso wie die sogenannten Kanonesbogen, welche bei den Evangeliaren (nicht allein bei den griechischen!) die einleitenden Evangelienkonkordanzen umschliessen. Die Flächendekoration ist mannigfach variiert worden; sowohl bei den Kopfleisten wie bei den Kanonesbogen zeugt der ornamentale Schmuck von feiner Farbenempfindung. Abgesehen von schematischen Zierstücken erscheinen auch wohldurchdachte Allegorien, wie zum Beispiel auf dem aus Suppl. gr. 6, Bd. 1 (XI. Jahrhundert) reproduzierten Blatte. Vier Perlhühner, die aus demselben Napfe ihr Futter holen, bedeuten wohl die vier Evangelisten, die aus derselben Quelle schöpfen.



Evangeliar (Suppl. gr. 50*)

Diese Freiheit in Einzelheiten alteriert jedoch nicht das allgemeine Urteil, das wir über das starre typische Gepräge der byzantinischen Buchillustration fällen müssen. Man vergleiche die beiden Reproduktionen der Matthäusbilder aus den griechischen Evangeliaren (Suppl. gr. 50*, X. Jahrhundert; Theol. gr. 154, aus dem XI. Jahrhundert). Der Evangelist wird schreibend dargestellt, sein Kopf im Dreiviertelprofil; der Sessel mit oder ohne Lehne, unter den Füssen liegt stets ein Bänkchen, auf dem rechts befindlichen Schrank, dessen aufragende Säule ein Pult trägt, das Schreibgerät und an einer Seite der Schlüsselbund. Die Darstellung ist von einem viereckigen, ornamental verzierten Rahmen umgeben. Es hält nicht schwer, das Wesentliche dieses Schemas ein halbes Jahrtausend vorher, in den Bildern des sitzenden — allerdings nicht, wie auf unseren Darstellungen, mit Schreibarbeit beschäftigten — Dioskorides in der oben besprochenen Wiener Hand-



Slavische Apostelgeschichte (cod. slav. 6)

schrift zu finden und auch später noch durch Jahrhunderte in byzantinischen und altslavischen Handschriften zu verfolgen. Für die spätere Zeit ist die reiche Ausstattung des Grundes mit Gold bemerkenswert, das so dick aufgelegt ist, dass es mannigfaltige Dekoration durch Damascierung, das heisst durch Grabstichel und Punze, gestattet. Die Anlehnung der slavischen Miniaturmalerei, namentlich der bulgarischen und russischen, an die byzantinische ist ebenso bekannt, wie die Ähnlichkeit des cyrillischen und griechischen Alphabetes. Prächtige Proben für die Nachbildung des mehrerwähnten griechischen Initialornamentes bieten ein Evangeliar und eine Apostelgeschichte (cod. slav. 7 und 6), letztere besonders bemerkenswert durch Verwendung des Flechtmotives. Aus dem Umstande, dass die eine Handschrift aus dem Jahre 1502, die andere aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts stammt, erhellt, wie lange Zeit hindurch sich der Typus des Initialornamentes — die einschlägigen hier gebotenen Proben umspannen sieben Jahrhunderte — lebendig erhielt. Gleiche Beobachtung gestatten auch die Vollbilder der slavischen Handschriften: ihre Anlehnung an die byzantinischen Originale ist so evident, dass von einer weiteren Illustrierung dieser Tatsache hier abgesehen wurde.

* * *

Dass die Miniaturmalerei der Abendländer einen von der byzantinischen Handschriftenillustration wesentlich verschiedenen Gang nahm, wurde bereits angedeutet. Während die byzantinische Kunst durch die bilderstürmenden Kaiser im VIII. Jahrhundert empfindliche Schädigung erfuhr, erreichen die zentraleuropäischen, namentlich die deutschen Schreib- und Malschulen, denen die hier folgenden Bemerkungen vorzugsweise gewidmet sind, ihre Hochblüte unter Karl dem Grossen, und namentlich die Kalligraphie nimmt ungeahnten Aufschwung. Goldschrift auf Purpurgrund, sowie reiche



Slavisches Evangeliar (cod. slav. 7)

Anwendung der Kapitalbuchstaben erinnern an die besten Zeiten abendländischer Schreibkunst. Ein Musterbeispiel bildet das berühmte Psalterium Karls des Grossen (cod. 1861). Von der verschwenderischen Pracht, mit der das ganz in Goldschrift hergestellte Manuskript ausgestattet ist, gibt die Reproduktion nur eine unvollkommene Vorstellung.

Sehr frühe Pflegestätten dieser Renaissance der Buchmalerei finden sich auf dem altromanischen linksrheinischen Boden (Tours, Rheims, Orléans, St. Dénis, Metz). In Süddeutschland haben St. Gallen, Reichenau (Bodensee), Fulda, nicht in letzter Linie auch Salzburg hervorragende Schreib- und Malschulen aufzuweisen. Gerade durch die Einverleibung der wertvollsten Handschriften der alten Salzburger Bücherei ist die Hofbibliothek in der Lage, gewisse Einflüsse vor Augen zu führen, die sich bei der Entwicklung der zentraleuropäischen Miniierkunst geltend gemacht haben: wir meinen die Einwirkung des irisch-angelsächsischen Stils. Ein von Cuthbert (Cutbercht) im VIII. Jahrhundert geschriebenes Evangeliar (cod. 1224) zeigt angelsächsische Schrift und gewisse charakteristische Momente des irisch-angelsächsischen Stiles, Flechtwerk, in seltsam geformte Tierköpfe auslaufenden Zierat als ornamentalen Schmuck, wie die mitgeteilten Proben, die Initiale IN und das den Evangelisten Marcus darstellende Vollbild, dartun.



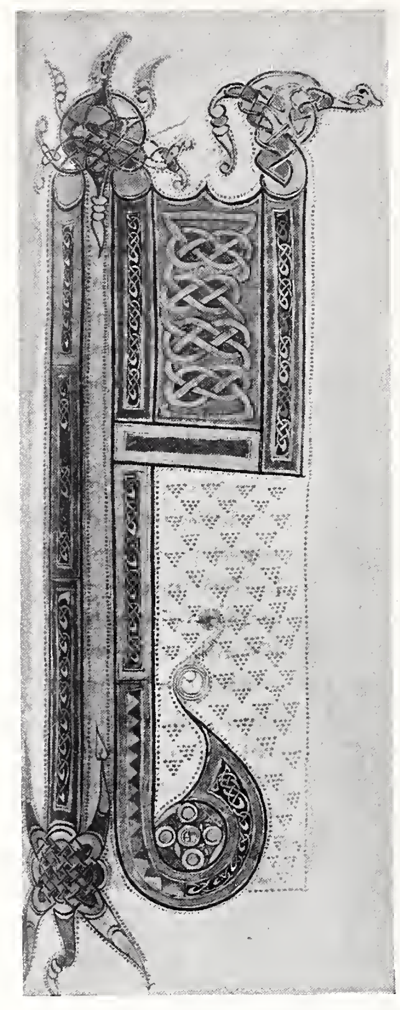
Lateinischer Psalter (cod. 1861)

Die Ornamente der irisch-angelsächsischen Manuskripte sprechen viel mehr an als die figuralen Darstellungen. Die recht mittelmässige Zeichnung des Figuralen sticht ganz wesentlich ab von den prächtigen Randleisten und Initialen, deren Schäfte gerne in Felder verteilt werden, die nach Mustern und Farben (grelles Rot, Grün, Gelb) verschieden ausgestattet sind. Es ist nötig, die Eigentümlichkeiten dieses Miniierstils, der durch irisch-





Sakramentar Gregor des Grossen (cod. 958)



Lateinisches Evangeliar (Cod. 1224)

angelsächsische Missionäre im frühen Mittelalter nach dem Festlande gekommen ist, festzuhalten, um gewisse hervorstechende Kunstformen der zentraleuropäischen Schreibschulen zu verstehen. Ein Vergleich der Illustrationen des eben erwähnten irisch-angelsächsischen für die Salzburger Kirche erworbenen Manuskriptes mit den autochthonen Erzeugnissen der Salzburger Schule zeigt, dass die eben erwähnten charakteristischen Kennzeichen irisch-angelsächsischen Stils sich schon in den frühesten, aus dem IX. Jahrhundert stammenden Manuskripten der Salzburger Schreibschule wiederfinden. Aber nicht bloss in diesen. Der irisch-angelsächsische Einfluss hat sich auf weiten Gebieten geltend gemacht. Eines der herrlichsten Manuskripte, das uns aus jener Blütezeit der Kalligraphie im IX. Jahrhundert erhalten ist, das Bruchstück einer Abschrift des Sakramentars des Papstes Gregors des Grossen, vielleicht aus dem Kloster St. Vaast in Arras stammend (cod. 958), bietet in seiner Umrahmung mit Flechtwerkfüllung und stilisierten Schlangenmotiven eine Prachtprobe jenes Stils, bei dem sich den fränkischen auch angelsächsische Elemente beigesellten. Auf die wundervolle Ausstattung der Handschrift kann nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden. Die Reproduktion zeigt, wie die in grossen Dimensionen gehaltenen Verbindungen der Kapitalbuchstaben TE und VERE durchgeführt sind. Die fein empfundene Farbenzusammenstellung muss allerdings an dem Originale studiert werden. Auch die — freilich nicht in solcher Farbenpracht hergestellte — Initiale P (aus cod. 1239), bei der die angedeuteten Merkmale des irisch-angelsächsischen Stils sofort wieder erkannt werden können, kann als weiteres Beispiel dieses Einflusses gelten.

Das allgemeine Urteil über die figurale Gestaltungskraft der deutschen Buchmalerei, wie sie in den Denkmälern vom IX. bis etwa XIII. Jahrhundert entgegentritt, fällt nicht eben günstig aus.* Die deutsche Buchmalerei in dem bezeichneten Zeitraume liefert uns Zeugnisse, die vom kulturhistorischen Standpunkte aus grösseren Wert besitzen als vom künstlerischen. Man durchblättere die wertvollsten Stücke der Miniaturausstellung, die in der deutschen Abteilung jene Epoche vertreten, und man wird dies Urteil

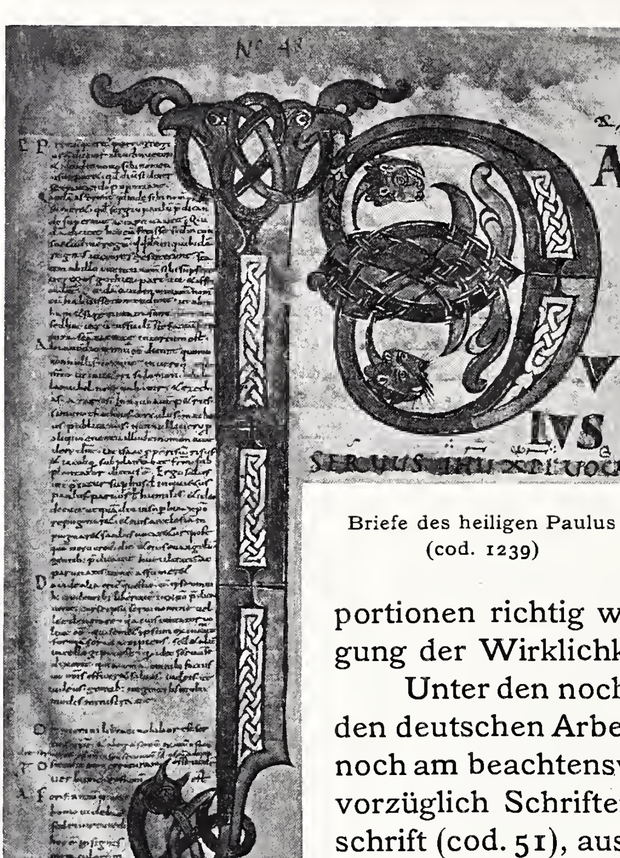
* „Eine Produktion von geringerem Durchschnittsmasse, die einfache Fortsetzung der im X. Jahrhundert herrschenden Kunst behauptet (in Deutschland) allein das Feld. Eine Wandlung des Stiles tritt zwar nicht ein, wohl aber eine Vergröberung der Auffassung und Behandlung .... das Formgefühl ist roher, die Gewandung dürftiger, die Ausführung mechanischer“. A. Woltmann, Geschichte der Malerei I, 270 f.

bestätigt finden. Künstlerisch relativ am meisten hervorragend ist ein Exemplar der Lobgedichte auf das heilige Kreuz, die Hrabanus Maurus, den „Præceptor Germaniae“, zum Verfasser haben. Die Handschrift (cod. 652) ist aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen den Jahren 831 und 840 aus der Schreibschule des Klosters Fulda hervorgegangen. Die hier reproduzierte Probe zeigt, auf welchem Punkte sich die figurale Kunst selbst an einer Blütestätte deutscher Buchmalerei befand. Die Bewegung ist ungelenk, die Proportionen der einzelnen Gliedmassen sind nicht beobachtet, sämmtliche Köpfe sind fast en face dargestellt; immerhin bemerkt man ein gewisses Streben, zu charakterisieren und zu individualisieren, und die Absicht, den damals schon berühmten Verfasser des Buches in möglichst bescheidener Haltung zu zeigen, ist unverkennbar.



Lateinisches Evangeliar (cod. 1224)

Tief führt uns das Bild in das Geistesleben jener Zeit ein. Hrabanus Maurus war zusammen mit seinem Freunde Hatto von Abt Ratger aus Fulda nach Tours geschickt worden, um dort zu studieren. Des Hrabanus Maurus Lobgedichte auf das heilige Kreuz, ein, wie die vielen alten Kopien zeigen, schon frühzeitig verbreitetes Werk, wurden 806, zwei Jahre nach dem Tode Alkuins, vollendet. Das Widmungsblatt stellt sich also eigentlich als Ehrendenkmal dar, das mit den chronologischen Daten einigermassen willkürlich schalten darf. Der junge Hrabanus, von Alkuin (der seinem Schützling den rechten Arm um den Hals legt) empfohlen, bringt einem Bischofe, der segnend seine Rechte emporhält, sein Werk dar. Dieser Bischof ist nicht, wie eine späte Hand auf dem Wiener Manuskripte irrig bemerkte, Otgarius, Bischof von Mainz, sondern vielmehr (nach der genuinen, in einer vatikanischen Handschrift des Werkes enthaltenen Aufschrift) der heilige Martin von Tours. So hat Hrabanus Maurus, der nicht bloss auf das geistige Leben des Klosters Fulda, sondern auch in weiterem Umkreise auf die



Briefe des heiligen Paulus
(cod. 1239)

Studien in Deutschland mächtigen Einfluss übte, dem Schützer und Förderer seiner Jugendzeit ebenso wie dem Heiligen der Stätte, an der er lernte, auf gut deutsche Art ein Denkmal gesetzt.

Man kann ziemlich weit herauf die Proben der Buchmalerei der späteren Jahrhunderte verfolgen und wird dieselbe Beobachtung machen wie bei dem eben besprochenen Bild. Der figuralen Darstellung mangelt die Fähigkeit, die Proportionen richtig wiederzugeben, Haltung und Bewegung der Wirklichkeit abzulauschen.

Unter den noch dem XII. Jahrhunderte angehörenden deutschen Arbeiten der Miniaturenausstellung sind noch am beachtenswertesten die Illustrationen zu einer, vorzüglich Schriften über Musik enthaltenden Handschrift (cod. 51), aus der hier ein Blatt dargeboten wird: Guido von Arezzo (995—1050) und Bischof Theodaldus von Arezzo diskutieren über die Frage der Teilung einer Monochordsaite. Beide Gestalten sind unnatürlich in die Länge gezogen, die Hände disproportioniert, wie auf dem Hrabanus-Bilde; Individualisierung der Gesichter der beiden Personen (Mikrokephalen) ist zwar versucht, die Überwindung der starren schematischen Züge jedoch nicht gelungen. Das übermässige Strecken der Gestalten hat seinen Grund in dem Bestreben, die Figuren möglichst zierlich erscheinen zu lassen, ein Bestreben, das mit der Herrschaft der Gotik ganz allgemein wird.

Zugleich mit dieser erhebt sich im Laufe des XIII. Jahrhunderts, wie bekannt, nach einer Zeit des Niedergangs die deutsche Kunst wieder zu freierem Schwung, namentlich im Ornament, wofür die blattgrosse Initiale B in einer dem Kloster Weingartenberg entstammenden Handschrift der augustinischen Psalmenerklärung aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts (cod. 669) mit deutlichem gotischen Gepräge, sowie die gleichfalls reproduzierte Initiale eines lateinischen Psalters aus dem Karthäuserkloster Seitz (Steiermark) (XIII. Jahrhundert, cod. 1100) als Belege dienen mögen. Man beachte die Ausgestaltung des Ansatzstriches des D zu einem ganz aus dem Geiste der Gotik geholten Gebilde: An den Oberkörper einer Jungfrau, die mit goldenem Kamme ihr langes Haar strählt (Loreley), schliesst sich ein fischartig auslaufender Unterleib; dieser ist mit dem Hauptkörper des Buchstabens, in dem sich ein gleichfalls seltsam geformter Pfau mit Adler-



Hrabanus Maurus (cod. 652)

flügeln befindet, verbunden.

Gehen wir von den figuralisch, im Geiste gotischer Romantik umgestalteten Initialen zu figuralen Darstellungen selbst über, so fällt in der Ausstellung zunächst die Armenbibel auf. Der Reichtum der Komposition, die in dem schönen Exemplar der sogenannten Biblia pauperum entgegentritt[1] (cod. 1198), müsste aufs Höchste überraschen, wenn wir uns nicht zu vergegenwärtigen hätten, dass zu jener Zeit, da die Handschrift angefertigt wurde (XIV. Jahrhundert), die künstlerische Ausstattung dieser Armenbibeln (der Name trat erst spät zur Sache) bereits auf eine jahrhundertlange Tradition zurückblicken durfte. Ob Ansgar, Bischof von Bremen († 865), oder Wernher von Tegernsee die erste Anregung zur Herstellung solcher biblischer Bilderbücher gegeben haben mag, sicher ist, dass schon frühzeitig zur belehrenden und erbaulichen Auffassung der heiligen Geschichte, solche auch dem Analphabeten, dem „armen“ Manne, verständliche Bilderbücher mit kurzem erläuterndem Texte hergestellt wurden, wobei sich ein fester Typus der bildlichen Erzählung entwickelte: Die vergleichende Darstellung der Vorbereitung des Erlöserwerkes aus dem alten, und die Vollendung desselben im neuen Testamente. Jedes einzelne Blatt ist in der Regel derart angeordnet, dass um die Darstellung eines Geschehnisses aus dem Leben Jesu vier Propheten mit den bezüglichen Weissagungen auf den Spruchbändern, links und rechts hievon die alttestamentlichen, dieses Ereignis betreffenden Vorbilder in grösseren Legenden erläutert erscheinen. Auf dem reproduzierten Blatte oben in dem Kreisrunde die Auferweckung des Lazarus, herum in den vier Ecken David, Hosea, Jesaia und Ezechiel, links die alttestamentliche Erzählung der Erweckung des Sohnes der Witwe zum Leben durch Elias, rechts gleichfalls eine Resuscitation durch Elisaeus; im unteren Bildstreifen zeigt das Kreisrund den Einzug in Jerusalem, wieder mit den Propheten in den Ecken,

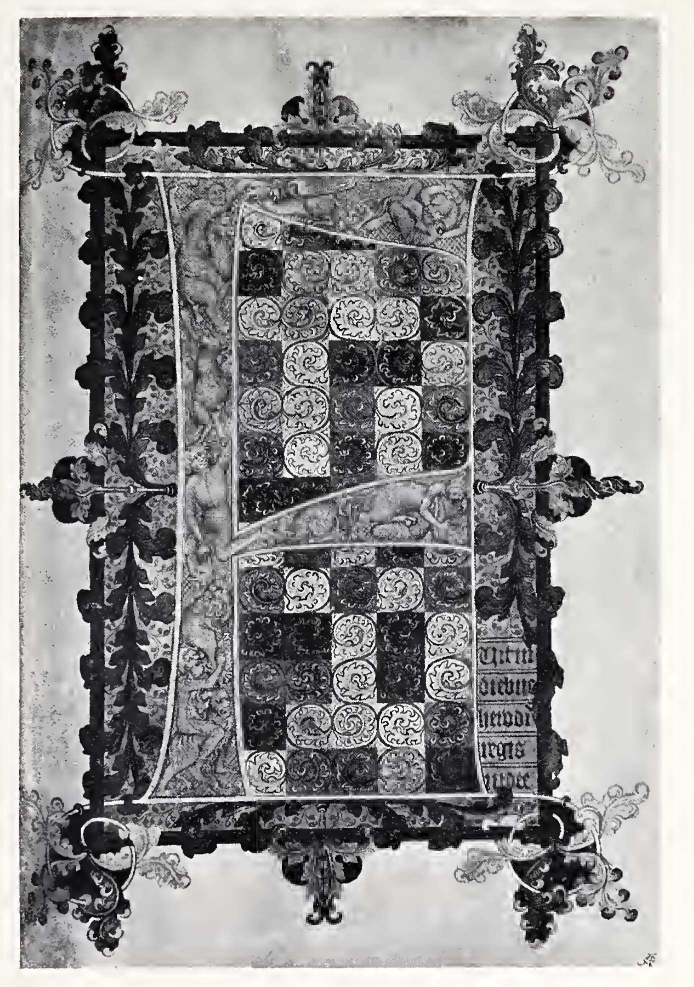


Schriften über Musik (cod. 51)

ferner die Ehrung Davids links, die des Elisaeus rechts. Die Bilder sind mit der Feder gezeichnet; auf den ersten 10 Seiten der Handschrift erscheint zumeist dünn aufgetragene, manchmal aber auch ziemlich kräftig angelegte Kolorierung; die Lichter werden ausgespart. Die schlanke, auch überschlanke Darstellung des Körpers entspricht dem Schönheitsideale der Zeit. Das Streben nach individualisierender Gestaltung der Köpfe ist von glücklicherem Erfolge begleitet. In dieser Handschrift der Armenbibel haben wir das Glied einer Kette vor uns, das sich an manche Vorgänger früherer Jahrhunderte anschliesst, dem sich noch eine stattliche Anzahl ebensolcher Glieder anreihen sollte; man weiss ja, welche Rolle die Armenbibeln in der Geschichte der Blockbücher spielen.

Während die kirchliche Kunst sich in der angedeuteten Weise auf reiche Tradition stützen konnte, war die Profankunst auf frei schaffende Phantasie angewiesen. Ein Blatt aus einer gräflich Zimmern'schen Handschrift (cod. 2914), Wolframs Parzival enthaltend, mit der Darstellung: „Wie frouwe herczeloide irren sun parcifalen in einem walde zoch" dient als Beleg dieser mehr handwerksmässig in grösseren Schreiberwerkstätten geübten Illustrationskunst. Auch abgesehen von gewissen Einzelheiten, zum Beispiel den übergrossen Köpfen und starren Kugelaugen, zeugt die Auffassung der ganzen Szenerie von unverkennbarer Naivität.

Neben dem eben erwähnten und ähnlichen Manuskripten aus dem letzten Jahrhundert des Mittelalters besitzt aber die Hofbibliothek auch aus den zentraleuropäischen Schreibschulen Bilderhandschriften, die zu dem Köstlichsten gehören, was die Miniaturmalerei überhaupt aufzuweisen hat.



Evangeliar (cod. 1182)



Psalmenerklärung (cod. 669)



Psalter (cod. 1100)

An erster Stelle ist hier das für Erzherzog Albrecht III. von Österreich († 1395) von Johann von Troppau, Canonicus in Brünn, ausgeführte und im Jahre 1368 vollendete Evangeliar (cod. 1182) zu nennen. Einer der berufensten reichsdeutschen Kunsthistoriker nennt diese Handschrift „in kalligraphischer und künstlerischer Ausstattung die glänzendste Leistung der Zeit auf deutschem Boden". Man darf sich freuen, dass diese für einen österreichischen Erzherzog, von einem österreichischen Meister ausgeführte Arbeit sich heute noch in völlig tadellosem Zustande und an der würdigsten Aufbewahrungsstätte erhalten hat. Den Hauptschmuck dieses von Anfang bis zu Ende fast ganz in Goldschrift geschriebenen Manuskriptes bilden die zahlreichen Initialminiaturen mit Szenen aus den Evangelien. Sowohl die Umrahmung der mächtigen blattfüllenden Initialbuchstaben, wie auch die kleinen figürlichen Darstellungen im Buchstabenkörper verraten den gestaltungskräftigen Künstler. Die Verhältnisse der menschlichen Gestalt sind gut beobachtet; der würdigen Darstellung der Männerköpfe entspricht liebevolles Eingehen auf das Charakteristische des weiblichen Antlitzes. In den erzählten Szenen pulsiert bewegtes Leben, wie aus dem reproduzierten Bilde (Kampf der Menschen mit den Tieren) hervorgeht.

Diesem Kleinode an künstlerischer Ausführung ebenbürtig ist das Exemplar der deutschen Übersetzung des von Wilhelm Duranti verfassten Rationale divinorum officiorum (cod. 2765), das gleichfalls im Auftrage Herzog Albrecht III. begonnen, aber erst nach seinem Tode, wahrscheinlich



Armenbibel (cod. 1198)

von dem Wiener Hofmaler Johannes Sachs, vollendet wurde. So stellt sich diese Handschrift als ein Denkmal der Wiener Buchmalerei, wie sie sich um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts entwikkelt hatte, dar, und zwar als eines der wichtigsten und charakteristischesten, die auf uns gekommen sind. Die Formensprache steht auf der nämlichen Höhe, wie bei dem Evangeliar des Johannes von Troppau. Die Ornamentik, die sich vor die Aufgabe gestellt sieht, den ganzen von den zwei Textkolumnen freien Raum zu schmücken, zeugt von reicher Phantasie: ihr dient Blatt- und Blumenwerk, üppiges Geranke, Darstellung exotischer Tiere u. s. w. Die figurale Darstellung in Initialfüllungen und Medaillons zeichnet sich durch feine Individualisierung, gute Modellierung und sorgfältige Beobachtung der Verhältnisse aus. Die sauber gezeichneten architektonischen Hintergründe verraten gutes Raumempfinden. Auf dem reproduzierten Blatte verdient besonders die untere Leiste Beachtung. Im mittleren Medaillon sieht man die Darstellung des Messopfers, in den beiden Seitenmedaillons Herzog Albrecht und seine Gemahlin, die der heiligen Handlung beiwohnen. Dass die gute Tradition in Inneröͤsterreich nicht erlischt, dafür zeugt ein in den Sechziger-Jahren hergestelltes Elementarbuch, das wahrscheinlich von dem Wiener Bürger und Dominikaner Stefan Heyner dem Prinzen (späteren Kaiser) Maximilian I. geschenkt wurde (cod. 2368). Das in die Initiale P eingefügte Bild zeigt den Prinzen beim Studium. Den Text (Alphabet und Anfang des Vaterunsers) umrahmt zierliches stilisiertes Geranke im Renaissance-Geschmack, und es liegt nahe, von diesem Randschmuck, den der Prinz so oft vor Augen hatte, eine Brücke zu schlagen zu jenem, mit dem Meister Dürer und seine Genossen das berühmte Gebetbuch Maximilians illustrierten.



Parzival (cod. 2914)

Es sind die zuletzt besprochenen Bilderhandschriften Zeugnisse, auf welche die österreichische Kunst freudig hinweisen kann — gleichwohl darf man nicht verkennen, dass während des XIV. Jahrhunderts im heiligen römischen Reiche deutscher Nation die Führerrolle im geistigen Leben überhaupt, wie im künstlerischen insbesondere, nicht den innerösterreichischen Landen, sondern Böhmen zugefallen war. Die hohe kulturelle Entwicklung dieses Landes, in dem ein französisch gebildeter Hof segensreich waltete, begünstigte das mächtige Emporblühen der böhmischen Kunst.

Es hiesse die ganze Entwicklung des Stammlandes Böhmen verkennen, wollte man leugnen, dass die Elemente kulturellen, insbesondere künstlerischen Lebens, andere als deutsche waren. So nennt denn ein berufener Kunsthistoriker die böhmische Kunst „eine Pflanze, die ihrer slavischen Muttererde in einem von deutschen Händen geformten Gefäss entspross und hin und wieder von welschen Gärtnern gepflegt und veredelt wurde. Sie trägt die Züge germanischen, slavischen und romanischen Wesens". Die böhmische Miniierkunst, bereits von Karl IV. gepflegt, erlangt ihre höchste Entwicklung unter Wenzel IV. Der neueren Forschung ist es zu verdanken, dass nicht nur die zum Teil weit versprengten Bestände seiner stattlichen Sammlung von Prachthandschriften sicher ermittelt, sondern auch die Eigentümlichkeiten ihres bildnerischen Schmuckes mit aller wünschenswerten Genauigkeit festgestellt werden konnten. Der Ausgangspunkt darf von den im Besitze der k. k. Hofbibliothek befindlichen Manuskripten genommen werden. Unter ihnen ist wieder keines wichtiger als die berühmte Wenzelsbibel, eine deutsche Übersetzung der Heiligen Schrift in sechs mächtigen Foliobänden, die gegen Ende des XIV. Jahrhunderts geschrieben und zum Teil (Band I und II) reich illustriert wurden (cod. 2759—2764). Der hohe Wert der Wenzelhandschriften liegt —



Rationale divinorum officiorum (cod. 2765)



Elementarlehrbuch Maximilians (I.) (cod. 2368)

nach dem heutigen Standpunkt ästhetischer Beurteilung — nur zum Teil in den selbständigen figürlichen Darstellungen, die sich zwar durch überaus anmutige Formen und reiche, ungezwungene Bewegung auszeichnen, jedoch in der perspectivischen Behandlung mangelhaft und in den hie und da gemachten Zugeständnissen an die landschaftliche Szenerie unzureichend sind. Ihre ganz eminente Bedeutung beruht auf der Ornamentierung, die durchwegs ein scharf ausgebildetes Gepräge aufweist. Am häufigsten finden wir mächtige, über den ganzen Rand der Folioblätter in leuchtenden Farben ausgebreitete Ranken, Akanthus und Schlingpflanzen in mehr oder minder strenger Stilisierung, hie und da auch Palmenmotive in derselben breiten Ausführung. Die gleichzeitige französische Kunst zeigt, wie wir noch sehen werden, ein zart gehaltenes Dornblattmotiv, ist also nicht in dieser Richtung, wohl aber auf anderen Gebieten, so insbesondere in den aneinander gereihten Medaillons auf die böhmische Kunst von Einfluss gewesen. Eine Nachbildung derartiger französischer Muster findet sich sowohl zu Beginn der Wiener Wenzelsbibel wie auch in der lateinischen Bibel des Museums zu Antwerpen; eine weitere prachtvolle Probe bietet das aus der tschechischen Taboritenbibel (in Ostromeč 1432—1435 von Jan aus Prag gemalt und geschrieben, cod. 1175) reproduzierte erste Blatt.

Den originellsten Schmuck erhält das Ornament der Wenzelhandschriften durch höchst merkwürdige und reizend anmutende Darstellungen, die in ständigem Wechsel Szenen aus dem intimen Leben des Königs vorführen, — das sich, wie wir auch bei ganz unbefangenem Prüfen der Überlieferung glauben müssen, so bewegt gestaltete, wie die politische Tätigkeit des leidenschaftlich veranlagten und gewiss nicht charakterfesten Herrschers — Szenen, die ihrerseits durch satirische und humoristische Embleme und

Drolerien belebt sind. Den Mittelpunkt dieser Darstellungen bildet eine leicht geschürzte, manchmal in dünne Gaze gehüllte, hie und da auch ganz nackte weibliche Gestalt von schlanken Formen, die durch ihre ständigen Attribute, Wasserkübel und Badequast, als Bademädchen charakterisiert wird.



Wenzelsbibel (cod. 2759 — 2764)

In vielfach wechselnden Szenen erscheint an ihrer Seite die Gestalt eines Mannes, zumeist als Gefangener, in einem Buchstaben W oder E; der Buchstabe ist zuweilen deutlich ein Block, in den der Mann mit Ketten eingeschlossen wird.

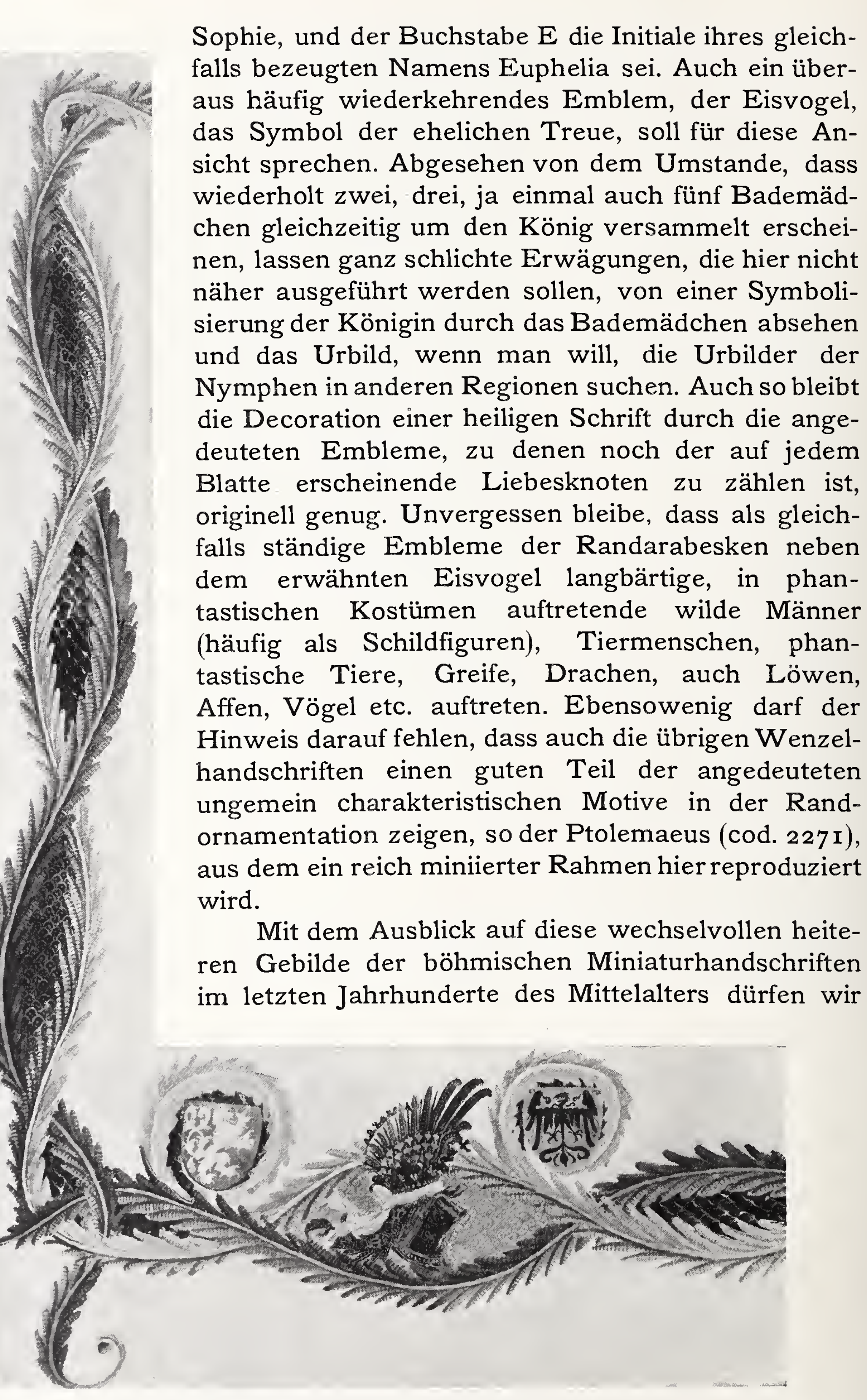
Dieser Umstand, sowie die Attribute, mit denen die Figur ausgestattet erscheint, lassen keinen Zweifel darüber zu, dass es der König selbst ist, dem sich die eigenartige Sorgfalt des Bademädchens zuwendet. Eine Stimme, die man gerne hört, hat sich dahin ausgesprochen, dass in dem Bademädchen niemand anderer zu sehen sei, als des Königs zweite Gemahlin



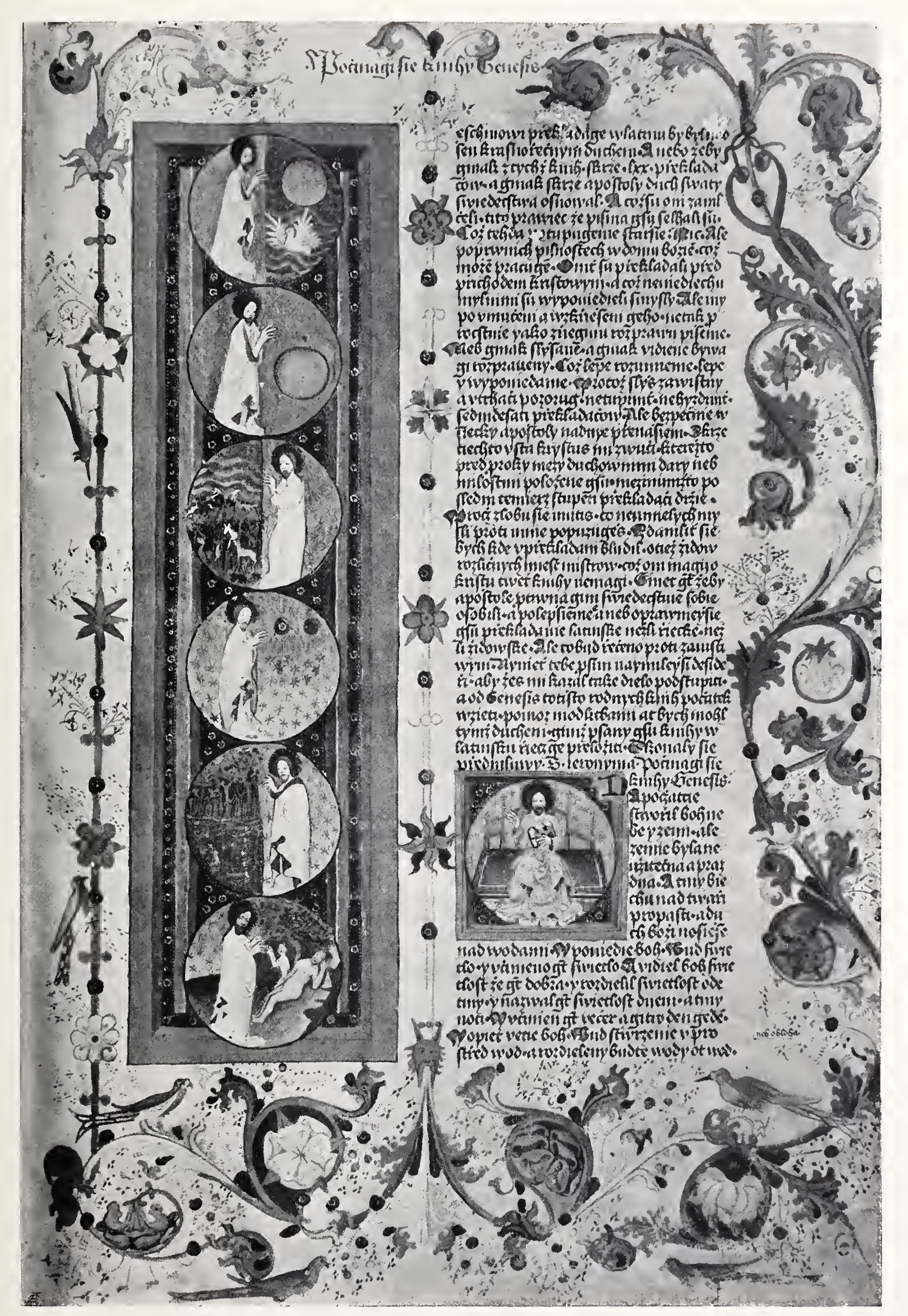
Spruchband aus dem Elementarlehrbuch Maximilian (I.) (cod. 2368)

Sophie, und der Buchstabe E die Initiale ihres gleichfalls bezeugten Namens Euphelia sei. Auch ein überaus häufig wiederkehrendes Emblem, der Eisvogel, das Symbol der ehelichen Treue, soll für diese Ansicht sprechen. Abgesehen von dem Umstande, dass wiederholt zwei, drei, ja einmal auch fünf Bademädchen gleichzeitig um den König versammelt erscheinen, lassen ganz schlichte Erwägungen, die hier nicht näher ausgeführt werden sollen, von einer Symbolisierung der Königin durch das Bademädchen absehen und das Urbild, wenn man will, die Urbilder der Nymphen in anderen Regionen suchen. Auch so bleibt die Decoration einer heiligen Schrift durch die angedeuteten Embleme, zu denen noch der auf jedem Blatte erscheinende Liebesknoten zu zählen ist, originell genug. Unvergessen bleibe, dass als gleichfalls ständige Embleme der Randarabesken neben dem erwähnten Eisvogel langbärtige, in phantastischen Kostümen auftretende wilde Männer (häufig als Schildfiguren), Tiermenschen, phantastische Tiere, Greife, Drachen, auch Löwen, Affen, Vögel etc. auftreten. Ebensowenig darf der Hinweis darauf fehlen, dass auch die übrigen Wenzelhandschriften einen guten Teil der angedeuteten ungemein charakteristischen Motive in der Randornamentation zeigen, so der Ptolemaeus (cod. 2271), aus dem ein reich miniierter Rahmen hier reproduziert wird.

Mit dem Ausblick auf diese wechselvollen heiteren Gebilde der böhmischen Miniaturhandschriften im letzten Jahrhunderte des Mittelalters dürfen wir



Wenzelsbibel (cod. 2759—2764)



Taboritenbibel (cod. 1175)

diesen Abschnitt schliessen. Dass ein erhabener Monarch aus dem habsburgischen Erzhause sich die aufstrebende Kunst Gutenbergs nutzbar machte, um an Stelle prächtig miniierter Handschriften prächtige Drucke zu setzen, ist bekannt.

Wie auch im Laufe des XVI. Jahrhunderts, als die Buchdruckerkunst längst die Handschrift abgelöst hatte, die Miniierkunst gelegentlich zur Ausstattung von Prachthandschriften diente, zeigt das Bilderbuch der Vorfahren Kaiser Karl IV., das für Maximilian II. als König von Böhmen vor 1564 angefertigt wurde (cod. 8330). Der böhmische Löwe erscheint in der Mitte oben, links und rechts das Porträt des Kaisers und seiner Gemahlin Maria.

So sicher es ist, dass zur Zeit der Erfindung der Buchdruckerkunst die Buchmalerei auch in deutschen Gauen einen Höhepunkt erreicht hatte, ebenso feststehend ist die Tatsache, dass sie auch in späterer Zeit durchaus nicht alle Bedeutung verlor. Die meisten der in unserer Ausstellung vertretenen nationalen Schulen weisen bemerkenswerte Proben von Miniaturmalereien aus dem XVI. Jahrhundert auf, und hier, wo wir die Ausläufer mittelalterlicher Handschriftenillustration auf deutschem Boden verfolgen können, scheint es angemessen, auf diese Tatsache hinzuweisen.

Besondere Beachtung verdient zum Beispiel neben dem eben erwähnten Bilderwerk das für Kardinal Albrecht von Brandenburg im Jahre 1537 hergestellte Gebetbuch (cod. 1847), das wahrscheinlich von Meister Georg Glockendon dem Jüngeren mit Bildern ausgestattet wurde. (Reproduktion eines



Wenzelsbibel (cod. 2759—2764)

solchen in dem Aufsatze von Giehlow, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XX, Taf. IV.)

Die Anlage der Ausstellung bezweckte, die Entwicklung der Illustrationskunst im Mittelalter vorzuführen, sie hätte aber in der angedeuteten Richtung, das heisst durch Aufnahme späterer Denkmäler der Miniierkunst, eine ganz wesentliche Erweiterung erfahren und uns Prachtstücke ersten Ranges vorführen können.

Es hält schwer, da nicht sofort an das berühmte, aus dem angegebenen Grunde nicht ausgestellte Missale (cod. 1784) zu denken, das in den Jahren 1582—1590 im Auftrage des Erzherzogs Ferdinand von Tirol von einem der ausgezeichnetsten Miniaturisten jener Zeit, Georg Hoefnagel, mit wundervollen Miniaturen geschmückt wurde. (Vgl. G. F. Waagen, „Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien“, II, 66—68, und den Aufsatz von Ed. Chmelarz: „Georg und Jacob Hoefnagel“ im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XVII, 275 ff., der auch einige der vortrefflichsten Miniaturen Georgs, darunter eine aus dem Missale, in gelungener Nachbildung bietet). Das von unserem Meister mit so herrlichem Schmuck versehene handschriftliche „Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum“ (Abschrift eines 1570 bei Plantin in Antwerpen erschienenen Druckwerks) ist ein Folioband von 650 Pergamentblättern. Diese enthalten etwa 500 Miniaturen, unter diesen mehr als dritthalbhundert Randverzierungen.

„Es ist nicht möglich,“ urteilt Waagen, „sich von dem Reichtum, der Mannigfaltigkeit und der Farben-



Ptolemaeus (cod. 2271)



Bilder der Vorfahren Kaiser Karl IV. (cod. 8330)

pracht dieses Manuskripts eine Vorstellung zu machen, ohne es gesehen zu haben. Es ist als die reichste Frucht seiner (Hoefnagels) vielseitigen Bildung anzusehen. Mit der Kenntnis des ganzen christlichen Bilderkreises, mit seinen zahlreichen, vorbildlichen Darstellungen hatte er sich auch die der antiken Weltbildung angeeignet und in der Miniaturmalerei die Eigentümlichkeiten der niederländischen, deutschen, französischen Schule einem genauen Studium unterworfen. Seine Kunst hat daher vorzugsweise einen eklektischen Charakter.“

Wenn wir das Missale, das in der k. k. Hofbibliothek aufbewahrte Hauptwerk dieses 1542 zu Antwerpen geborenen, durch seine Reisen in Italien, Frankreich und Spanien vielfach angeregten Meisters gerade hier erwähnen, so geschieht dies, um auf ein in seinem Motivenschatze noch lange nicht genügend ausgenütztes Miniaturenwerk, eine der vollendetsten unter den Bilderhandschriften des XVI. Jahrhunderts, von denen wir ja eben sprachen, hinzuweisen, ferner auch aus dem Grunde, weil Georg Hoefnagel, „jener kunstreiche und hochbegabte Mann“, dessen Miniaturen, wie Chmelarz hervorhebt, „durch sein fast geniales Talent und seine Ausdauer diesseits der Alpen zur Kulmination, ja zum abschliessenden Denkmale dieser Kunstübung im XVI. Jahrhundert wurden“, lange Jahre in Diensten des Erzherzogs Ferdinand von Tirol stand, später Hofmaler des Kaisers Rudolf II. wurde und 1600 in Wien gestorben ist.

HANS SCHWATHE VON JOS. FOLNESICS-WIEN

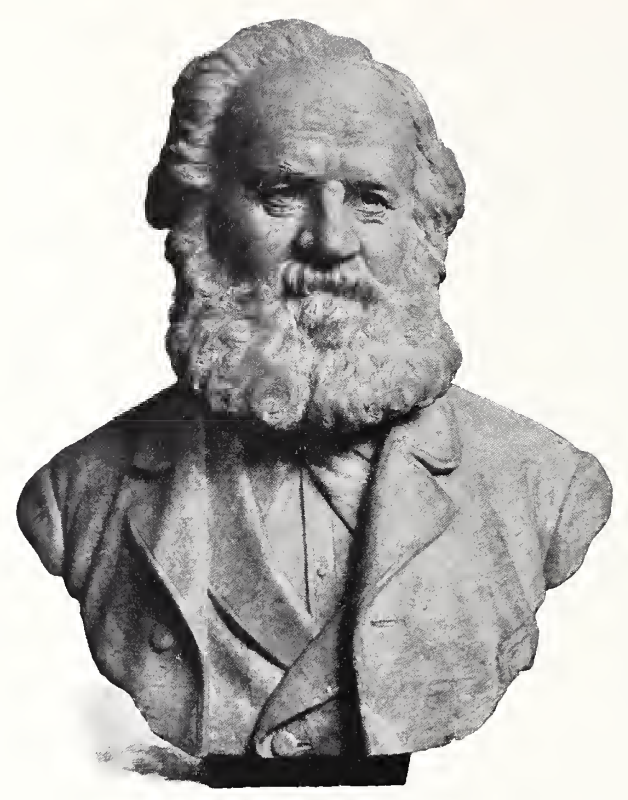


EINEM jungen Künstler gerecht zu werden, der eben erst anfängt, sich einen Namen zu machen, gehört nicht zu den leichtesten Aufgaben der Kunstkritik. Besitzt derselbe bestechende Eigenart, so läuft der Kritiker Gefahr, sich im Anblicke des bereits Geschaffenen über die Grenze der Tatsachen hinaus für Kommendes zu begeistern. Das Urteil wird leicht zum prophetischen Panegyrikus, unter dessen glühendem Hauch schon manches keimende Talent versengt wurde. Ist dagegen der junge Künstler ein fleissiger Arbeiter, dessen Können nichts Erstaunliches aufweist, ein strebsamer Sucher, der seine Fühler bald nach dieser Richtung ausstreckt, bald nach jener, und dabei, wenn ihm auch nichts Erstaunliches gelingt, doch oft einen glücklichen Griff thut, dann steht der Kritiker vor der entgegengesetzten Gefahr, durch Interesselosigkeit und Mangel an Teilnahme auf gesunde Kräfte lähmend einzuwirken. Denn kein Schaffender ist in seinem Innersten so abhängig von dem Echo, das seine Schöpfungen bei seinen Zeitgenossen erwecken, als der Künstler. So ist es denn vor allem bei jungen Künstlern nötig, dass weder eine im Kommenden schwelgende Phantasie, noch eine durch das Dunkel einer ungewissen Zukunft getrübte Stimmung auf das Urteil Einfluss nehme. Warnend sehen wir immer von neuem die Tatsache sich wiederholen, dass vielversprechende Anfänge oft wie Schaum zerrinnen, und die glänzendsten Prophezeiungen ihren Verkünder Lügen strafen, wogegen tastendes Umherirren, langsames, aber rastloses Vorwärtsstreben sich oft zur Überraschung aller Beobachter plötzlich zu sicherem, festem Wollen und erfolgreichem Können verdichtet. Liebevolles Eingehen auf charakteristische Einzelarbeiten, aus welchen die Umrisse einer Künstler-Individualität sich zwanglos und wie von selbst ergeben, ist daher die einzige Gewähr für ein gerechtes Urteil.



Hans Schwathe, St. Christina

Hans Schwathe wurde im Jahre 1870 in dem Dörfchen Strachwitzthal in Österreichisch-Schlesien als Sohn armer Landleute geboren. Das Alltagsleben in bäuerlicher Umgebung brachte den Knaben zunächst mit Kunstwerken in keinerlei Berührung.



Hans Schwathe, Porträtbüste

Unbewusst schlummerte in der Seele des kaum dem Kindesalter entwachsenen Jünglings ein Kunstempfinden, das nur umso mächtiger hervorbrechen sollte, je länger es ohne Nahrung geblieben war. Als eines Tages in seinem Heimatsorte eine neue Christusstatue zur Ausführung gelangte, entschied sich sein Beruf. Ein mächtiger Wunsch, auch einmal Ähnliches machen zu können, verdrängte alle anderen Neigungen des wie vor eine Offenbarung gestellten jugendlichen Talentes. Auf vielfaches Drängen kam der Junge zunächst zu einem Steinmetz in die Lehre und besuchte gleichzeitig die schlesische Landesfachschule für Marmorindustrie in Saubsdorf. Die gewerbliche Richtung, in der sich dieser Studiengang bewegte, konnte aber seinem Kunstdrange nicht genügen, und so kam er nach wenigen Jahren auf den Rat eines Schuldirektors nach Wien an die Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums. Vielleicht wäre ein rein akademischer Unterricht für Schwathes Begabung vorzuziehen gewesen, indes hatte der junge Kunstgewerbeschüler das Glück, einen Mann zum Lehrer zu erhalten, der ebenfalls der hohen Kunst näher stand als den Kleinkünsten, den leider zu früh verstorbenen Professor August Kühne. Dieser fein empfindende, gemütstiefe Künstler, der in seinem innersten Wesen modern und Secessionist war, lange bevor diese Begriffe gewöhnliche Schlagworte geworden waren, erschloss dem strebsamen Schüler eine neue Welt, die er willig in sich aufnahm, so dass man gar bald den Einfluss erkennt, den Kühne auf seinen Entwicklungsgang nimmt. Kühnes Phantasie bewegte sich nicht im Decorativen. Nicht so sehr die geschmeidige, einwandfreie, klassisch schöne Linie, als vielmehr die ausdrucksvolle war es, für die der Meister das lebhafteste Empfinden besass. Eine Grundstimmung anzuschlagen, sie im Ausdruck des Kopfes klar mitzuteilen und in einem gefälligen, aber durchaus aus dem Motiv selbst geschöpften Rhythmus über den Körper hin ausklingen zu lassen, das war seine Stärke. Dabei ist ein elegischer Zug fast allen seinen Schöpfungen eigen. Sie haben etwas Sanftes ohne Süsslichkeit; eine stumme Klage schwebt auf den feinen Lippen, ein unbefriedigtes Sehnen spricht aus den beseelten Augen. Man hört den Künstler selbst aus seinen Werken, den einsamen unberühmten Mann, der



Hans Schwathe, Landmädchen

jedem Cliquenwesen ferne stand, schweigsam durchs Leben ging, und seiner tiefen, kindlich reinen Seele immer neue Reichtümer zu entlocken wusste. So war Kühne als Mensch und Künstler ein Lehrer, der auf tiefer veranlagte Gemüter den nachhaltigsten Eindruck machen musste. Die Lehrjahre, die Schwathe bei ihm verbrachte, waren in Anbetracht seiner geringen Vorbildung leider nur kurz, sie dauerten von 1890 bis 1894. Aber schon im dritten Jahre erwarb er sich einen Preis für die besten Gesammtleistungen. Ein Jahr später kam Schwathe zu Professor Otto König, bei dem er drei und ein halb Jahre verblieb. Königs Eigenart war allem Anscheine nach nicht die, deren Schwathe zu seiner weiteren Ausbildung bedurfte. Die glatte Form, die tadellose Linie, etwas Weiches, Melodiöses, das an Mozarts einschmeichelnde Weisen erinnert, ist für Königs Arbeiten charakteristisch, und das findet keinen rechten Widerhall in Schwathes Wesen. Je mehr er sich in den Geist von Kühnes Kunst vertieft hatte, desto schwieriger musste es für ihn sein, sich die Reize eigen zu machen, mit welchen König zu wirken versteht.

Als eine der besten von Schwathes frühen Leistungen tritt uns ein Relief vom Jahre 1893 „Die Bildhauerei“ entgegen: ein sitzender männlicher Akt vor einer antiken Maske. Er ist gewissenhaft modelliert und verrät in Haltung und Ausdruck den Schüler Kühnes. Bald darauf führt er ein anderes Reliefbild aus, einen weiblichen Porträtkopf, der sein Streben, Feinheiten des Gesichtsausdrucks zu erfassen, in erfreulicher Weise dartut. Einen weiteren Fortschritt bedeutet ein bewegter männlicher Akt aus dem Jahre 1895, eine Rundfigur, mit grosser Energie und vollem Verständnis der Anatomie durchgeführt, ferner ein Kinderakt, Knabe mit Hahn, der die weichen Schwellungen und das verschwommene Ineinanderfliessen kindlicher Körperformen mit lieblicher Frische wiedergibt. Ungefähr derselben Zeit gehört ein Porträtkopf an, vielleicht die beste Arbeit seiner Studienzeit, ein Landmädchen mit derb-üppigen Gesichtsformen und jugendfrischen, ausdrucksvollen Augen. In breiter, sicherer Behandlung hat Schwathe die charakteristischen Feinheiten dieses Kopfes festzuhalten verstanden. Kühne'sche Herbheit paart sich hier mit glücklichem Erfassen



Hans Schwathe,
Bauernmädchen

einer einfachen, aber nicht gehaltlosen Psyche und erinnert von neuem daran, wie viel Schwathe durch den Tod seines Lehrers verloren hat. Eine Reihe anderer Porträtbüsten, die die hauptsächlichen Arbeiten der folgenden zwei Jahre (1896 und 1897) bilden, eine Kaiserbüste, eine idealisierte männliche Porträtstudie, ein Frauenkopf und das Porträt des Gräfenberger Arztes Dr. Schindler sind Leistungen, deren fortschreitende Sicherheit und selbständige Auffassung deutlich zeigen, auf welcher Linie Schwathes stärkste Begabung zu suchen ist.



Hans Schwathe,
Bauernbursche

Zeigt sich in der männlichen Porträtstudie noch ein etwas theatralischer Zug, so tritt dafür in den drei anderen Arbeiten jedes falsche Pathos zurück, und wir stehen vor einer einfachen, lebensvollen Wiedergabe der Wirklichkeit.

In der nun folgenden Zeit wendet sich Schwathe neuen Aufgaben zu. Da finden wir zunächst vom Jahre 1896 eine Skizze für ein Grabmonument, die den Einfluss seines neuen Lehrers Otto König schon deutlich erkennen lässt. Eine langgestreckte weibliche Gewandfigur, der Körper in der beliebten schlanken S-Form leicht bewegt, die beiden Arme auf das Kreuz des Glaubens gestützt, sitzt auf einem Felsbrocken und blickt mit dem Ausdrucke ruhigen Vertrauens ins Weite. Ist an dieser Gestalt in formeller Beziehung auch nichts zu tadeln, so ist ihr Empfindungsgehalt doch so gering, dass sie uns fast kalt lässt. Der Gesichtsausdruck kommt über das Konventionelle nicht hinaus und die Geberde, welche das Gottvertrauen dadurch symbolisch zum Ausdruck bringen soll, dass die Gestalt sich auf das Kreuz stützt, erweckt nichts als die Vorstellung einer mechanischen Belastung. Eine ähnliche Unausgeglichenheit zwischen Inhalt und Form finden wir in der Figur: St. Christina. Wenngleich hier der Gesichtsausdruck den seelischen Vorgang in gebräuchlicher Weise charakterisiert — Christina empfängt den Todespfeil und stirbt als Märtyrerin, einen Jubelgesang auf den Lippen — so lässt doch die emporgestreckte Linke den gestellten Akt nicht vergessen. Wie eine Rückkehr zu Kühne'scher Einfachheit muten uns zwei Genre-Figuren, Bauernbursche und Bauernmädchen, an, zwei Statuetten aus dem Jahre 1896, die seinerzeit in den



Hans Schwathe, Gruppe von Tanzenden, Detail vom Entwurfe für das Lanner-Strauss-Denkmal

Besitz Seiner Durchlaucht des Obersthofmeisters Fürsten Hohenlohe übergingen. Namentlich der Bursche, der sich eben seine Pfeife stopft, ist voll urwüchsiger Derbheit, ohne dabei seine jugendliche Elasticität und naive Frische einzubüssen. Wir sehen hier von neuem, wie der Künstler stets das Rechte trifft, wenn er ein Thema wählt, wobei er sich in direkten Rapport zur Natur setzen kann. Das lebensvolle Genrewerk, dem Porträt verwandt, liegt ihm sichtlich näher als die idealen Gebilde der Phantasie.

Dies zeigt sich unter anderem auch ganz deutlich an seinem Entwurfe für ein Lanner-Strauss-Denkmal. Die beiden Tonkünstler sind ganz genrehaft aufgefasst. Das ist gegenwärtig in der Denkmalplastik allerdings nichts Seltenes. Man will dadurch jeden steifen, gekünstelten Heroismus vermeiden. Ihre volle Berechtigung hat aber eine solche Auffassung in der monumentalen Plastik erst dann, wenn der genrehafte Zug gleichsam nur den liebenswürdigen Schleier bildet, hinter welchem das Grosse und Bedeutende deutlich hindurchschimmert. Die schlichte Alltäglichkeit der Form darf die Ewigkeitswerte nicht ersticken, sondern soll sie im Gegenteil der Allgemeinheit näher bringen. Hinter der Selbstverständlichkeit des Motivs die Grösse eines Mannes hervorleuchten zu lassen, darin besteht die Aufgabe dieser Art monumentaler Skulptur. Dieses Doppelspiel scheint aber nicht Schwathes Stärke zu sein, sondern seine Domäne ist die künstlerische Fixierung einer Erscheinung des realen Lebens. Wie man jedoch bei Künstlern so oft ein Streben wahrnimmt, das zu erreichen, was ihnen die meiste Mühe kostet und ihre Kräfte aufs äusserste anstrengt, so drängt es auch diesen Bildhauer



Hans Schwathe, „Die Welle", Blumentopf

immer wieder nach einer Seite hin, auf der ihm vermutlich auch die Zukunft mehr Dornen als Lorbeeren bringen wird. Wie ein gelegentliches Ausruhen und Sichgehenlassen erscheinen von nun an Porträtstudien und genrehafte Gebilde, bleiben aber trotzdem das Einwandfreieste unter seinen Arbeiten.

Im Jahre 1897 unternahm Schwathe auf Grund eines Reisestipendiums, das ihm infolge eines gelungenen Konkurrenzentwurfes zuerkannt worden war, eine Studienreise nach Italien. Zu eigentlichen Arbeiten kam es dabei nicht. Ein reizendes Kinderköpfchen, das er damals gleichsam im Fluge modellierte, gehört aber zu den frischesten und anmutigsten Skizzen, die ihm je gelungen sind. Dagegen stehen Arbeiten grösseren Stils, wie eine „Madonna Immaculata" und „Das kommende und schwindende Jahrhundert", beide vom Jahre 1899, wieder zu sehr abseits von seiner natürlichen Begabung, um vollständig Befriedigendes zu bieten. Bei aller Tüchtigkeit im Detail ist manches Unausgeglichene, geistig Unklare, fast möchte man sagen Rückständige, in diesen Kompositionen. Sie liebäugeln mit der modernen Richtung und wagen es doch nicht, die traditionelle Schablone ganz zu verlassen, streben nach neuem Gedankengehalt und verstehen denselben nicht mit genügender Schärfe zum Ausdruck zu bringen. Ein moderner Künstler sollte nie vergessen, wie anspruchsvoll die Gegenwart geworden ist. Ganz besonders in der Plastik tritt der Unterschied der Anforderungen im Vergleiche mit jenen der vorangegangenen Generation ausserordentlich stark hervor. Wir verlangen von Seiten des Künstlers eine solche Vertiefung in sein Thema, eine derart starke Beteiligung des ganzen inneren Menschen an seinem Werke, dass daraus nicht erzwungen, sondern wie von selbst



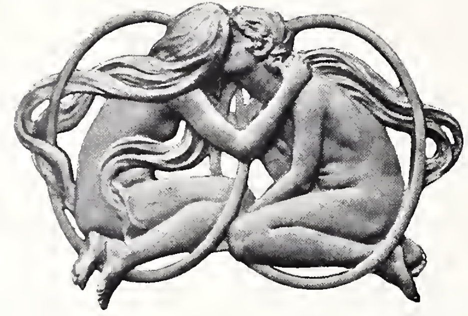
Hans Schwathe, Tanzende Mädchen

Eigenartiges hervorgeht. Eine solche Forderung setzt allerdings viel voraus. Sie bedeutet nichts Geringeres, als dass der Künstler im Begriffe stehe, sich zu einer eigenen Weltanschauung durchzuringen, dass er in gewissem Sinne Philosoph und Dichter sei.

Er muss mitten drinnen stehen im Kampfe der Geister, und was die Besten seiner Nation im Inneren aufwühlt, darf auch ihm nicht fremd sein. Ohne seine Zeit zu begreifen, wird er nie imstande sein, ihren Ideen in seinen Werken Ausdruck zu geben. Darin gipfelt aber das Wesen der monumentalen Plastik. Was moderne Monumental-Kunst ist, zeigt uns ein Bartholomé, ein Jef Lambeaux, ein Rodin, Meunier oder Max Klinger. Gewiss kann man nicht von jedem verlangen mit diesen Grossen in Wettbewerb zu treten. Da sie uns aber einmal die Binde von den Augen genommen, können wir uns nicht mehr bescheiden. Wir können es nicht und sollen es auch nicht. Die kon-



Hans Schwathe, Entwurf für ein Mozart-Denkmal





Hans Schwathe, Gürtelschliessen

ventionelle Phrase, und wäre sie mit noch so hübschen Einfällen verbrämt, darf uns nicht mehr genügen.

Wir haben Schwathe bisher im wesentlichen auf jener Basis arbeiten gesehen, welche ihm die Schule geboten hat. Mit dem Jahre 1898, dem Jahre der ersten Ausstellung der Wiener Secession, tritt ein neues, Richtung gebendes Element in seine Arbeitsweise, oder tritt vielmehr zu ihr hinzu: die Moderne. Von den verschiedensten Seiten wurde Wien in jenem Jahre mit modernen Kunstanschauungen bekannt gemacht. Es war, als ob sich von allen Seiten Tore öffneten, die man bis dahin wie auf Verabredung hin geschlossen gehalten hatte. Damals ward auch unserem jungen Bildhauer Gelegenheit geboten, Carabin, Vallgreen und manche andere kennen zu lernen, die ihn anregten, sich in ähnlicher Ausdrucksweise zu versuchen. So entstanden Arbeiten, wie der Tabakstopf in Bronze der Pariser Weltausstellung, der Blumentopf ,,Die Welle", die Gruppe der tanzenden Mädchen mit Gewandmotiven aus dem Serpentintanze, mehrere Gürtelschliessen, ein Wasserbecken für Goldfische mit hübschem Nixenmotiv und einiges rein Kunstgewerbliche, wie ein Standspiegel, eine Fischschüssel u. s. w. Eine gewisse Anmut und Grazie sowie ein geschmeidiges Anpassungsvermögen an den Kunstgeschmack des Tages ist diesen Variationen über bekannte Themen nicht abzusprechen. Ebensowenig möchten wir es dem Künstler zum Vorwurfe machen, dass er jenen Erzeugnissen, die alle geistig lebendigen Kreise für sich einzunehmen verstanden haben, sympathisches Interesse entgegenbringt. Wenn wir aber sein Talent recht verstehen, so



Hans Schwathe, Tabakstopf, Bronze



Hans Schwathe, Relief, Porträtstudie

ist nicht dies der Weg, auf dem er sich zu selbständig freiem Schaffen emporringen wird. Die Gebilde eines Vallgreen und Carabin liegen zu weit abseits von der Natur, um einen Künstler günstig zu beeinflussen, dessen Vorzug im offenen Blicke für Feinheiten der natürlichen Erscheinung besteht. So ist denn auch sein ganz modern gehaltener Entwurf für einen Mozart-Brunnen trotz einer anerkennenswerten Weichheit und Noblesse der Linienführung nicht aus jener Einheitlichkeit künstlerischen Empfindens hervorgegangen, die in sich selbst die Gesetze ihres Daseins trägt. Ein merklicher Mangel an Überzeugung tritt vielmehr überall hervor, wo Schwathe modern sein will. Man hört die Botschaft, aber es fehlt der Glaube. Seinem eigentlichen Empfinden nach wurzelt er in altem Boden. Und dieser alte Boden ist noch reich genug, um Kunstsegen zu spenden ohne Unterlass. Es gilt nur den Mut der Überzeugung. Schwathe hat in Wien selbst ein leuchtendes Beispiel, es ist Victor Tilgner. Je höher man ihn emporzuschrauben suchte, desto klarer zeigten sich die Grenzen im Können dieses Meisters. Je mehr er dagegen sich selbst überlassen blieb und still seinen Arbeiten oblag, desto reicher entwickelte sich sein Talent, das darin bestand, den menschlichen Zügen seine Rätsel abzufragen und sie zu lösen, mit einer Sicherheit, Frische und Unmittelbarkeit, die immer neues Entzücken hervorrief.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

ARTARIA-TIEPOLO. Auf der Michaelerseite des Kohlmarktes erhebt sich jetzt ein hochmoderner Neubau, der viel Stehenbleiben der Vorübergehenden verursacht. Es ist das neue Haus der ehrwürdigen Kunstfirma Artaria und Co. In der Hauptsache ein Geschäftshaus, wenn auch nach obenhin zum Wohnen eingerichtet; jedenfalls ein aufrichtiges Kind seiner Zeit, das sich für nichts Älteres und Höheres auszugeben gedenkt. Schon darum sticht es nicht wenig von den neuen Privatbauten dieser Gegend ab. Fast findet man eine symbolische Geberde darin, dass es auch aus der alten Baulinie weit zurücktritt, um in die neue, zukünftige einzurücken. Die Façade löst sich dadurch von den landläufigen Gepflogenheiten der Bauenden. Aber sie hat ihre eigene, unabweisliche Logik. Die Grundsätze der Zweckmässigkeit und Echtheit sind hier Fleisch und Bein, das heisst Marmor und Eisen geworden. Der Architekt ist Max Fabiani („Doktor der Technik", wie

man nach seinem neuerfundenen Titel hinzufügen darf). Er hat auch das grundmoderne Geschäftshaus der Firma Portois und Fix in der Ungargasse erbaut, das wir an dieser Stelle (Jahrgang 1901, Heft 6—7) schon gewürdigt haben. Dort ist sein Material für die beiden unteren Geschosse schwedischer Granit, für die oberen Flächen Zsolnay'scher Pyrogranit; die Fläche ist absolut, sogar mit Verzicht auf das Hauptgesimse, einfach linear eingeschnittene Fenster, vorkragend bloss die Metallmontierung in einer Reihe mächtiger Beleuchtungskörper und in der eisernen Spangenreihe des Dachgeschosses. Es ist eine von selbst durchaus wetterfeste Façade, die keine Schutzteile braucht und nach Bedarf reingescheuert werden kann, wie die Grabsteine in England. Das Haus am Kohlmarkt ist nach Stoff, Stil und Bestimmung mehr dem Intravillan angemessen. Die äussere Bekleidung durchaus Marmor, im Erd- und Zwischengeschoss roter ungarischer, weiter hinauf Platten von hellgrauem Carrara, von dem die zierlichen Fensterrahmen und zwei mächtige Eckpilaster gleichfalls in Rot abstechen. Die dreifachen Fenster, nur drei in jedem Stockwerk, heben sich mit kaum noch merklichem Anklang an barocke Erkerform etwas hervor. Die Pfeilerköpfe des Untergeschosses haben ein vergoldetes Zierglied, das zahnschnittartig aus kleinen kubischen Konsolen besteht. An den breiten Eckpilastern wachsen in halber Höhe zwei kolossale Halbfiguren von Canciani im höchsten Relief hervor, eine weibliche und eine männliche, die sich als Natur und Kunst geben. Zu oberst ladet ein flaches Vordach von gewalzten eisernen Trägern mit zwischengeschobenen Marmorplatten weitaus und schützt die Betrachter der Schaufenster vor atmosphärischen Unanehmlichkeiten. Die innere Einteilung wurde durch die seltsamen Verhältnisse des tiefen, schmalen, in scharfen Winkeln immer spitzer zulaufenden Baugrundes erschwert. Trotzdem hat der Architekt darin Elemente der Symmetrie zu finden gewusst. Der Vorderraum ist ein schönes, geräumiges Viereck und als Verkaufslokal ruhig und kräftig in naturhellem Eichenholz (Portois und Fix) eingerichtet. Die Schränke mit ihren Fächern oder Läden und Türen, der lange Schautisch und die Armsessel mit halbkreisförmigen, in Reifen aufgelösten Lehnen sind Muster jener soliden Eleganz, die eine der besten Früchte der modernen Versuche ist. Nach innen schliesst sich der glasgedeckte Hof an, in den sich von rechts die Kurve des elliptischen Treppenhauses einbaucht, der Langwand gegenüber, die mit ihr zu einem schliesslich doch symmetrischen Grundriss verbunden ist. Der hinterste spitze Winkel des Baugrundes ist als Lesenische verwertet.

Im Glashofe sieht man jetzt die Eröffnungsausstellung, die dem glücklichen Zufall einen Clou ungewöhnlicher Art verdankt. Beim Ausräumen des alten Hauses fanden sich unter den Vorräten des Depots drei aufgerollte alte Leinwanden, die sich unverweilt als Meisterwerke Tiepolos entpuppten. Seit dreissig Jahren lagen sie vergessen, nachdem der Vater der jetzigen Firmainhaber, August Artaria sen., sie aus der Villa Girola bei Blevio am Comersee mitgebracht, die sein in Como ansässiger Grossvater Francesco im Jahre 1798 erworben hatte. Francesco und sein Bruder Carlo sind die Gründer der Firma Artaria (1770). Ein noch erhaltener Brief des Sohnes Tiepolo (Giovanni Domenico) an Francesco Artaria zeigt, dass dieser mit der Familie des Malers, wohl auch mit diesem selbst, in Verbindung gestanden. Villa Girola ist den Wienern nicht ganz terra incognita; sie wurde anno dazumal sogar von Jakob und Rudolf Alt in Aquarell gemalt. Eine eingehende Publikation über Tiepolo und die neuentdeckten Bilder, mit Text von Heinrich Modern, wird von Artaria soeben vorbereitet. Nach einigen Aushängebogen, die wir benützen, verspricht sie reichliches und kritisch behandeltes Material. Von den drei Bildern ist das Hauptbild ein „Triumph der Amphitrite", in der Art der seit Raffael sogenannten Triumphe der Galatea; das andere zeigt Juno auf dem Pfauenwagen durch die Luft einherfahrend; das dritte Bacchus, rittlings auf einem Fasse, Ariadne mit einem Sternenkranze bekränzend. Offenbar gehören die Bilder einem Zyklus der vier Elemente an, von dem sich nur Luft, Wasser und Erde erhalten haben. Sie sind dermalen von Professor Viktor Jasper sorgfältig gereinigt und restauriert, so dass ihre prächtige dekorative Wirkung, die Phantasie und der Humor der Einzelheiten, das Luftige der in manchem Motiv (wie den Lichtreflexen des Sternenkranzes

auf seine Umgebung) schon das Moderne streifenden Hellmalerei voll zur Geltung kommen. In ihrem Nebeneinander wirken die drei Bilder schon durch die Verschiedenheit des Schauplatzes. Juno, die richtige Giunone aus der Sphäre Veroneses, schwebt in einer weichen, goldigen Atmosphäre, deren Leichtigkeit sogar durch die bicyclehafte Zierlichkeit ihrer grossen goldenen Wagenräder gekennzeichnet wird. Amphitrite ist der Mittelpunkt einer ganz prächtigen Marine, sie fährt auf dem Muschelkahn mit breiten holzähnlichen Radspeichen, die schon an einen Raddampfer erinnern, über das weite, blaue, graue, silberschimmernde Meer, hinter dessen dunklen und hellen Wogenkämmen eine unendliche Ferne von Dunst und Flimmer zu liegen scheint. Ariadne ruht in schöner oberitalienischer Landschaft, am Fusse der Hügel von Vicenza oder Asolo etwa, mit phantastischen Dolomitenzacken im Hintergrunde, vor denen ein weissteinernes Terraferma-Städtchen von landesüblicher Rechtwinkligkeit sich abhebt. Mannigfaltig ist aber auch die Staffage dieser drei Landschaften. Tritonen, Seeschimmel, Panther und Pfauen, flatternde, reitende, ruhende Putti, küssende Liebespaare, dazu gleissende Brokate, Perlenschnüre, Oberarmbänder mit grossen Kameen, rothe Korallenzweige, von jauchzenden Amorini gleich grünem Laub geschwungen, alles was zur glänzenden Renaissance- oder Barock-Einrichtung eines Deckenbildes gehört. An der weiblichen Hauptfigur bewundert man jedesmal die hellblonde silberschimmernde Fleischpalette, die Paolo Veronese eigens dem Tiepolo vermacht zu haben scheint. Es sind noch immer die echten, nimmer alternden Huldinnen aus „Venezia Anadiomene“, wie d'Annunzio die seestädtischeste der Seestädte nennt. Blank, wie aus den Wogen gestiegen, auf ewig schaumgeboren in ihrer unverwelklichen Silbernheit. Und dabei hat ihre Karnation doch schon Augenblicke, wo sie ins Rokoko fällt und sich in allerlei Pointen von rotem Zinnober mit dem mythologischen Fleische der Boucher-Watteau-Zeit berührt. (An der Ariadne am deutlichsten.) Diesen Lichtgestalten, die einen hellen Glanz um sich zu verbreiten scheinen, setzt der Künstler dunkle entgegen, die bei ihm in der Regel schwächer sind. Er ist von Haus aus eine Lichtnatur, für die Skala aller Helligkeiten geboren. Aber um einen guten Einfall auch für diese Kontrapostgestalten ist er nicht verlegen. Wie reizend ist zum Beispiel auf dem Junobild die dunkle Gegenfigur der Luna, die vor der hellen Herrin lächelnd abwärts schwindet und den Vollmond mit sich nimmt. Mit emporgestreckten Armen hält sie ihn über ihrem Haupte fest, ein wirkliches trübseliges Gesicht, von dunklem Wolkenkranz wie von einem runden Porträtrahmen umgeben. Es ist schon ganz wie für eine Kupferstich-Vignette von Gravelot oder Moreau le jeune gedacht. Die Entstehungszeit der Bilder muss zwischen 1738—1740 fallen. Die Fresken in Villa Valmarana bei Vicenza sind von 1737. Geistreich bemerkt Heinrich Modern, dass man Tiepolos Geliebte Christine, die schöne Gondolierstochter, die von 1738 an ein Vierteljahrhundert lang sein Lieblingsmodell bleibt, nicht übel als Datirungsbehelf beiziehen kann, da ihr stetig zunehmendes Embonpoint für Jahreszahlen einsteht. Sie setzt, möchten wir sagen, Jahresringe an, die man so ungefähr zählen kann. In den vorliegenden Gemälden prangt sie noch, unter allen drei Aspekten, in der üppigen Anmuth einer venezianischen Jugendlichkeit. Der umsichtige Verfasser ist übrigens auch den Spuren nachgegangen, die zu den vorliegenden Bildern oder auch von ihnen weg führen. Eine Skizze zur Amphitrite befindet sich bei Baron Giuseppe Sartorio in Triest, vier Studienzeichnungen für Arm und Hand im Museo civico zu Venedig. Anklänge, sogar ganze Figuren, finden sich in den Malereien von Villa Valmarana, im Palazzo Labia zu Venedig und noch anderwärts. Selbst einzelnen Atelier-Requisiten, wie dem Fiaschetto des Bacchus oder dem Kameenarmband Amphitrites folgt der Verfasser durch alle Länder und Bilder. Er hat das Thema mit sichtlicher Passion durchforscht.

KLEINE NACHRICHTEN

ZU UNSERER BEILAGE. Heft IV dieses Jahrganges unserer Zeitschrift brachte eine in Faksimiledruck auf chromolithographischem Wege mittels Schnellpressendruck hergestellte Beilage, welche der Redaktion vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht zur Publikation überlassen wurde. Sie bildete eine Illustration der Studienresultate an den Fachkursen für Lehrkräfte k. k. kunstgewerblicher Unterrichtsanstalten, welche im Jahre 1901 in Salzburg abgehalten wurden. Dem gleichen Zwecke dient die an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt hergestellte Beilage in diesem Hefte. Den Gegenstand dieses Blattes bilden stilisierte Rosen, welche nach einer Studienarbeit an dem genannten Fachkurse in Salzburg reproduziert wurden. Im übrigen verweisen wir auf die im genannten Hefte Seite 213 befindliche Notiz.

GEMÄLDEGALERIE ZU HERMANNSTADT. Vor kurzem erschien im Verlage des Baron Brukenthal'schen Museums in Hermannstadt die fünfte Auflage des Führers durch die Gemäldegalerie dieses Museums, herausgegeben im Auftrage des Kuratoriums vom Museums-Kustos M. Csaki. Der 349 Seiten starke Band ist das Resultat eingehender Studien. Die Gemäldegalerie umfasst 1200 Nummern und kann erst jetzt nach einer sorgfältigen Restaurierung ihrem vollen Werte nach gewürdigt werden.

Die kunstwissenschaftliche Durchforschung ist ein Verdienst des Dr. Th. Frimmel, das im Vorworte des Herausgebers eingehende Würdigung erfährt. Die Restaurierung, der nicht weniger als 891 Gemälde unterzogen werden mussten, ist in der Hauptsache eine Arbeit des Kustos an der k. k. Akademie der bildenden Künste Ed. Gerisch, die in den Jahren 1896 bis 1899 vorgenommen wurde, wobei es sich aber nur in 299 Fällen um Beseitigung schwerer Schäden handelte. Gleichzeitig wurde eine vollständige Neuaufstellung durchgeführt. Als wichtigste Gruppen erscheinen die deutsche Schule mit 435, die niederländische mit 462 und die italienische mit 179 Bildern.

MONUMENTALBRUNNEN. Bei Chr. H. Tauchnitz in Leipzig ist kürzlich die erste Lieferung eines Sammelwerkes erschienen, in dem sich der Herausgeber die Publikation von Brunnen aus dem XIII. bis XVIII. Jahrhundert in Deutschland, Österreich und der Schweiz zur Aufgabe gemacht hat. Die erste Lieferung enthält 16 Tafeln Lithographien, eine davon farbig; das Gesamtwerk soll sechs Lieferungen umfassen. Den Abbildungen ist ein kurzer beschreibender Text beigegeben. Die von Alfred Heubach gezeichneten Aufnahmen der ersten Lieferungen bringen gotische Brunnen aus Braunschweig, Goslar und Ulm, Schloss- und Marktbrunnen aus Stadthagen, Hildesheim, Biegetheim und Rothenburg in deutscher Renaissance und einen Ziehbrunnen mit schmiedeeiserner Verdachung aus dem Schlosshofe zu Seebenstein in Niederösterreich aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts. Einigen Aufnahmen sind Grundrisse und Detail-Skizzen beigegeben.

THE GREAT MASTERS IN PAINTING AND SCULPTURE. Messrs. Bell haben sich mit dieser gross angelegten Serie von Künstlerbiographien ein bleibendes Verdienst erworben. Nicht um neue Forschungen handelt es sich hier, sondern um populäre Darstellung der durch die Wissenschaft gesicherten Ergebnisse, die mit achtenswerter Sachkenntnis ausgebeutet und ohne Blosslegung umständlichen kritischen Apparates für weite Kreise anziehend und belehrend, ohne lehrhaft zu sein, mitgeteilt werden; 5 Shilling der Band, auf gutem Papier schön gedruckt, reichlich mit Abbildungen versehen, solid gebunden. Das ist echt englische grosszügige Art, anerkannt Gutes hinauszutragen in die breiten Schichten, der treffsicheren, von reichen Erfolgen gekrönten künstlerischen Erziehung von Auge und Hand in Schule, Werkstatt und Haus vernünftige Belehrung zu gesellen aus der Geschichte der Kunst, aus Leben und Werdegang ihrer

führenden Geister, ihrer durch alle Zeiten trotz Mode und Stilwechsel verehrten Heroen. In allem, was er Neues schafft und ersinnt, fest auf dem Boden des historisch Gewordenen fussend und daraus seine kräftigsten Impulse gewinnend, liegt dem Engländer am Herzen, diese Beziehungen im Bewustsein der Zeit lebendig zu erhalten und zu vertiefen. Das ist ein Programmpunkt seiner Volksbildung und Erziehung der Massen zur Kunst und zum Kunstverständnis. 22 solcher Bände sind schon erschienen, über Luini, Velasquez, Andrea del Sarto, Signorelli, Raffael, Carlo Crivelli, Correggio, Danatello, Perugino, Sodoma, Lucca della Robbia, Giorgione, Memlinc, Piero della Francesca, Pintoricchio, Francia, Brunellesco, Rembrandt, Mantegna, Giotto, Wilkie, Gerard Dou; 8 weitere sind in Vorbereitung, so über Tintoretto, Dürer, Watteau, Botticelli, Lionardo, Veronese, andere werden in rascher Folge sich anreihen. So wird in Bälde eine stattliche Bibliothek beisammen sein, um die wir die Engländer beneiden müssen. Denn alles, was man auf deutschem Sprachgebiete dem an die Seite setzen könnte, hält den Vergleich nicht im Entferntesten aus. Wir wünschen dem Unternehmen von Herzen besten Fortgang und — Nachahmung.

Leisching

DAS BILDERBUCH. Auf dem Kunsterziehungstag in Dresden im September 1901 hielt Dr. Gustav Pauli einen Vortrag über das Bilderbuch und seinen erzieherischen Einfluss. Dieser Vortrag ist, begleitet von einem reichen Illustrationsmateriale, im Maihefte der Münchener Zeitschrift „Dekorative Kunst“ in erweiterter Form abgedruckt. Im Anschlusse daran spricht Anna Muthesius-Trippenbach über das moderne englische Bilderbuch. Das ganze Heft ist sehr hübsch ausgestattet und enthält neben achtzig den besten deutschen, englischen und niederländischen Bilderbüchern entnommenen Illustrationen vier farbige Tafeln. Der Preis des Heftes beträgt 2·50 Mark.

PREISAUSSCHREIBEN DES DEUTSCHEN UND ÖSTERREICHISCHEN ALPENVEREINES ZUR ERLANGUNG VON ENTWÜRFEN FÜR SEINE MITGLIEDSKARTEN. Der Zentralausschuss des „Deutschen und Österreichischen Alpenvereines“ wünscht für die ornamentale Ausschmückung seiner Mitgliedskarten neue Entwürfe zu erhalten. Er veranstaltet deshalb durch Vermittlung der Redaktion der „Dekorativen Kunst“ in München ein Preisausschreiben, bei dem drei Preise (200, 100 und 50 Mark) ausgesetzt sind. Die Grösse der Reproduktion (Buchdruck oder Lithographie) ist 64 Millimeter breit, 102 Millimeter hoch; die Vorlage (Federzeichnung) soll in etwa doppelter Grösse ausgeführt werden. Die Entwürfe sind bis 1. Juli 1902 an die Redaktion der „Dekorativen Kunst“ in München XX, Nymphenburgerstrasse 86, einzusenden. — Die ausführlichen Bedingungen dieses Wettbewerbes werden von der Redaktion der „Dekorativen Kunst“ auf Wunsch portofrei versandt.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

PERSONALNACHRICHT. Der Minister für Kultus und Unterricht hat den am k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Verwendung stehenden Architekten und Lehrer im Stande der gewerblichen Lehranstalten Professor Rudolf Hammel in die VIII. Rangsklasse befördert.

KUNSTGEWERBESCHULE. Der Minister für Kultus und Unterricht hat den Maler Otto Czeschka als Hilfslehrer für den Zeichenunterricht an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie bestellt.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat April von 4949, die Bibliothek von 1240 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

Art Centres. (London, Paris, Birmingham.) (The Artist, May.)

Artistic coronation decorations. (The Artist, May.)

BENGESCO. Un maitre décorateur au XVIIIe siècle: Rançon. (L'Art, Avril.)

Bibliographie, Internationale, der Kunstwissenschaft. Herausgeg. v. A. L. Jellinek. 1. Jahrg. 1902. 6 Hfte. 1. Heft 34 S. Gr. 8°. Berlin, B. Behr. M. 10.

BOAS, F. Some Problems in North American Archeology. (American Journ. of Archeol., Jan.—March.)

BRINKMANN, J. Japanisches Kunstgewerbe. (Die Kunst, III, 3.)

BULIC, Fr. Necropoli antica cristiana a Slano di Ragusa. (Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana, 3.)

C. Margarete von Brauchitsch. (Dek. Kunst, 7.)

CARSTANJEN, F. Kunstgewerbliche Meisterkurse in Nürnberg. (Die Kunst, 6.)

CONZE. Der Römerplatz bei Haltern in Westfalen. (Jahrb. d. kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, XVII, 1.)

DÉPIERRE, J. Die Industrielle Gesellschaft zu Mülhausen. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothr., 9.)

DETLEFSEN, D. Die eigenen Leistungen des Plinius für die Geschichte der Künstler. (Jahrb. d. kaiserl. deutsch. archäol. Instituts, XVI, 3.)

DÖRNHÖFFER, F. Eduard Chmelarz. (Jahrbuch der kunsthistor. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXII, 6.)

GERSPACH, M. Les Arts de Florence. Ire partie. (Rev. de l'Art chrétien, XIII, 2.)

Hausschatz für kunstgewerbliche Arbeiten. 1. Jahrg. April 1902—März 1903. 12 Hefte. (1. Hft. 4 Taf.) Schmal. Fol. u. Gr. 4°. Berlin, W. Schulz-Engelhard. M. 12.

HELBIG, J. François Xavier Kraus. (Rev. de l'Art chrétien, XIII, 3.)

HIRTH, G. Kleinere Schriften. 1. Bd. Gr. 8°. XVI, 526 S. München, G. Hirth. M. 5.

HOFFMANN, A. Die Kunst in der Schule. (Neue Blätter aus Süddeutschland f. Erziehung u. Unterricht, 1.)

HUNT, William Morris. Künstlerleben. Übersetzt v. A. D. J. Merkel-Schubart. VII, 151 S. 8°. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 2·50.

Jahrbuch der bildenden Kunst 1902. Früher: Almanach f. bild. Kunst und Kunstgewerbe. Herausgeg. von M. Martersteig. XI, 113 S. u. 327 Sp. m. Abbldgn. u. 15 Kunstbeil. Gr. 4°. Berlin, Deutsche Jahrbuch-Gesellschaft. M. 8.

J. S. R. The Camberwell school of arts and crafts. (The Artist, May.)

KOTERA, J. Neue Kunst. (Mitteil. d. Ver. f. dek. Kunst u. Kunstgew. in Stuttgart 1901, 3.)

KRÜGER, F. A. O. Die Lehr- und Versuchswerkstätte der königlichen Kunstgewerbeschule zu Stuttgart. (Mitteil. d. Württemberg. Kunstgewerbever. in Stuttgart, 1.)

Kunstgewerbe, Das, in Berlin. (Berliner Architekturwelt, 1.)

Kunstindustrie, Die amerikanische. (Die Kunsthalle, 9.)

LANGE, K. Die Darmstädter Künstlerkolonie. (Mitteil. d. Ver. für dek. Kunst u. Kunstgew. in Stuttgart, 1901, 4.)

L'Art et la vie. Revue illustrée d'art et de littérature. I année. 4°. Gand, A. Hoste. Par an Fr. 12.

LICHTWARK, Alfr. Aus der Praxis. (Die Grundlagen der Künstlerbildung. Studien.) 170 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. M. 4.

LIST, C. Wendelin Boeheim. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. d. Allerhöchsten Kaiserh., XXII, 6.)

LUXORO, A. Un' officina artistica genovese. (Arte italiana decorativa e industriale, X, 11.)

MAAS, E. Aus der Farnesina. Hellenismus und Renaissance. 56 S. Gr. 8°. Marburg, N. G. Elwert. M. 1·20.

MATTHAEI, A. Die bildende Kunst und das Volksleben in Deutschland. 58 S. Schmalgr. 8°. Kiel, Lipsius & Tischer. M. 1.

MAU, A. Amoren als Goldschmiede. (Mitteil. d. kais. deutschen archäol. Instituts, Röm. Abt., XVI, 2.)

— Ausgrabungen von Pompeji. (Mitteil. des kaiserl. deutschen archäol. Instituts, Röm. Abt., XVI, 4.)

MUNTHE, G. Historische Stilarten und illustrative Darstellung der Vorzeit. (Dek. Kunst, 7.)

MUTHESIUS, H. Die Glasgower Kunstbewegung: C. R. Makintosh und M. Macdonald-Makintosh. (Die Kunst, 6.)

— Die moderne Umbildung unserer ästhetischen Anschauungen. (Deutsche Monatsschr. f. d. ges. Leben der Gegenwart, I, 5.)

OBRIST, H. Luxuskunst oder Volkskunst? (Die Kunst, III, 3.)

OETTINGEN, W. v. Benvenuto Cellini. (Das Museum, 8.)

Onze kunst. Voortzetting van de vlaamsche school. Geillustreerd kunsttigschrift. Ire année. Anvers, J. E. Buschmann. 4°. Par an Fr. 16.

PATRONI, G. Le arti industriali in Pompei. (Arte italiana decorativa e industriale, 1.)

PUCHSTEIN, O. Erster Jahresbericht über die Ausgrabungen in Baalbek. (Jahrb. d. kaiserl. deutsch. archäol. Instituts, XVI, 4.)

PUDOR, H. Die moderne bildende Kunst in Schweden. (Monatsber. über Kunstwiss. u. Kunsthandel, 4.)

— Gedanken über das moderne Kunstgewerbe. (Die Gegenwart, 6.)

Quelle, Die. Herausgeg. v. Mart. Gerlach. 1. - 3. Mappe 30 Bl. Gr. 4°. Wien, M. Gerlach. M. 20·80.

ROLFS, W. In Sachen bildender Kunst. (Der Kunstwart, 15.)

SCHAFFER, F. Archäologisches aus Kilikien. (Jahreshefte des österr. archäol. Instituts in Wien, V, 1.)

SCHLOSZ, L. Ungarisches Kunstgewerbe. (Deutsche Kunst u. Dek., Mai.)

SCHNEIDER, G. I monumenti e le memorie cristiane di Velletri. (Nuovo bull. di archeol. christiana, 4.)

Schulen, Die kunstgewerblichen, der Industriellen Gesellschaft in Mülhausen. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, 9.)

SCHULZE, O. Jugendstilsünden. (Kunst und Handwerk, 7.)

SOIL, E. J. En Espagne; notes d'art et d'archéologie. (Bull. de l'Acad. roy. d'archéol. de Belgique, 1902, p. 205—289.) Sep. Abdr. Anvers, veuve de Backer. 8°. 140 p. Fr. 6.

Some work by the students of the Liverpool School of Art. (The Studio, 109.)

STOESSL, O. Renaissance im Kunstgewerbe. (Die Nation, XVIII, 46.)

Verhältnis, Das, der Kunstgeschichte zur Architektur des XVIII. und XIX. Jahrhunderts. (Wiener Bauindustriezeitg., 22.)

VIOLARD, E. Des industries d'art indigènes en Algérie. In-8°, 39 p. Alger, impr. Baldachino—Laronde—Viguier.

WASSER, Th. Moderner Stil und deutscher Stil. (Die Zeit, 23.)

WIEGAND, Th. Ausgrabungen zu Milet. (Jahrb. d. kaiserl. deutsch. archäol. Instituts, XVI, 4.)

Zollgesetz, Das, und die Kunst. (Die Kunsthalle, 9.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

AMELUNG, W. Fragment eines Votivreliefs aus Rhodos. (Mitteil. d. kaiserl. deutsch. archäol. Instit., Röm. Abt., XVI, 3.)

BARTH, G. Arabisches aus Toledo. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 7.)

BÉNÉDITE, L. Quelques souvenirs sur Falguière. (L'Art déc., Mai.)

BERLEPSCH-VALENDAS, H. E. v. Ansichten. (Intérieurs.) (Das Kunstgewerbebl., N. F. XIII, 7.)

BILSON, J. Les origines de l'architecture gothique. (Rev. de l'art chrétien, XIII, 3.)

BORMANN, E. u. O. BENNDORF. Äsopische Fabel auf einem römischen Grabstein. (Jahresh. d. österr. archäolog. Instituts in Wien, V, 1.)

BRUCK, R. Elsässische Holzplastik. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, 10.)

BRÜECKNER, Alfred. Lebensweisheit auf griechischen Grabsteinen. (Jahrb. d. kaiserl. deutsch. archäolog. Institutes, XVII, 1.)

CARL, J. A. La restauration de la cathédrale de Saint-Dié. (L'Art, Avril.)

CLEMENT-JANIN. Un tombeau. (Rev. des arts déc., 4.)

EFFMANN, W. Krucifixus, Christus und Engelsdarstellungen am Werdener Reliquienkasten. (Zeitschrift für christl. Kunst, 10.)

FOLNESICS J. Raumausgestaltung bei Kunstausstellungen: Der Wiener Hagenbund. (Dekor. Kunst, 7.)

G. Das Karl Müller'sche Volksbad in München, erbaut von Karl Hocheder. (Kunst und Handwerk, 7.)

HAHN, E. Steinmetzzeichen des XVI. Jahrhunderts in St. Gallen. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 2 u. 3.)

HARTUNG, A. Zum Wettbewerb für die Umgestaltung des Landesausstellungsgebäudes. (Berl. Architekturwelt, 1.)

HEUBACH, A. Monumentalbrunnen Deutschlands, Österreichs u. d. Schweiz aus dem XIII. — XVIII. Jahrh. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. 10 Taf. m. Text S. 1—4. Fol. Leipzig, Ch. H. Tauschnitz. M. 6

JOURDAN, F. Une petite Maison à Loyer. (Art et Déc., 4.)

LAMBIN, Emil. La Cathédrale de Cologne. (Rev. de l'Art chrétien, XIII, 2.)

LENZ, Heinrich. Caprarola. (Wiener Bauindustrie-Zeitung, 24.)

LIPPS, Th. Kunstsünden der Plastik. (Preuss. Jahrb., April.)

LUCAS, H. Zu römischen Antiken. (Mitteil. d. kaiserl. deutsch. archäol. Instituts, Röm. Abt., XVI, 3.)

MACH, F. Die Martinelli-Frage. Beiträge zur Geschichte der Wiener Barockbauten. (Mitteil. der Zentral-Kommission, XXVII, 4.)

MARUCCHI, O. Di un pregevole monumento di antica scultura cristiana rinvenuto negli scavi del Foro Romano. (Nuovo Bull. di Archeol. Cristiana, 3.)

MARX, R. Essais de décoration ornementale: La Salle de billard d'une villa moderne. (Gaz. des Beaux-Arts, Mai.)

MORRIS, Seton H. A riverside house. (The Artist, April.)

NACHT, L. Künstlerisches von der Berliner elektrischen Hochbahn. (Dek. Kunst, 7.)

Palais, Das, Lanckoronski in Wien. (Die Kunsthalle, 11.)

PALÉOLOGUE, M. Die Baukunst der Chinesen. (Der Architekt, Mai.)

PANTINI, R. Italy's private gardens. (The Studio, 109.)

RIEHL, B. Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. (Aus: „Abhandlgn. d. bayer. Akad. d. Wiss.") 76 S. m. 5 Taf. gr. 4°. München, G. Franz. M. 3.

SCHLIEPMANN, H. Die Kunst und die Berliner Hochbahn. (Der Kunstwart, 15.)

SCHLUMERGER, G. Le tombeau d'une impératrice byzantine à Valence, en Espagne. (Revue des deux mondes, Mars.)

SCHNÜTGEN, A. Entwurf zu einem romanischen Baldachinaltar für St. Quirin in Neuss. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 1.)

SPIELMANN, H. F. Lynn Jenkins: His decorative sculpture. (The Magazine of art, May.)

SOULIER, G. Une installation de Chateau. (L'Art déc. Mai.)

STUDNICZKA, F. Ein Pfeilerkapitell auf dem Forum. (Mitteil. des kaiserl. deutsch. archäol. Instit., Röm. Abt., XVI, 4.)

VAN DEN GHEYN. La cathédrale Saint Bavon à Gand. Gand, Libr. neerlendaise. Album in fol. de 12 p. de texte et 16 pl. Fr. 30.

VAN DE VELDE, A. De sude Brugsche bouwtrant en de vlaamische renaissance. Bruges, A. Van Mullem. 8°. 24 p. et 32 pl. Fr. 3.

WAINWRIGHT, A. S. A Birmingham Architekt: W. H. Bidlake. (The Studio, May.)

WILPERT G. Frammento d'una lapide cimiteriale col busto di S. Paolo. (Nuovo bulletino di archeologia cristiana, 4.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

ANGELINI, G. Un antico musaico cristiano scoperto a Gerusalemme. (Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana, 3.)

ANGST, H. Eine Serie von Luzerner Glasgemälden im Auslande. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. III, 2/3.)

BRANIS, J. Gothische Wandmalereien (Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission, 1—3.)

BREDT, E. W. Augsburger Miniaturen vom Ende des XV. Jahrhunderts im Germanischen Museum. (Anzeiger d. German. Nationalmuseums, 1901, 3.)

— Eine illustrierte Niedersächsische Handschrift von 1441 im Germanischen Museum. (Anzeiger d. German. Nationalmuseums, 1901, 3.)

DERIX, Heinrich. Spätgothisches Glasgemälde in der alten Sakristei des Domes zu Xanten. (Zeitschr. für christliche Kunst, 10.)

DIESBACH, M. de. Un vitrail allégorique. (Fribourg artistique, Janv.)

EGIDI, F. Le miniature dei codici Barbaziniani dei „Documenti d' amori". (L'Arte, V, 1/2.)

Fläche, Die. Entwürfe für dekorative Malerei, Plakate, Buch- und Druckausstattung, Vorsatzpapier, Umschläge, Menu- und Geschäftskarten u. s. w. Herausg. v. Felician Baron Myrbach, Jos. Hoffmann, Koloman Moser, Alfr. Roller. I. Bd. 12 Hfte. 1. Hft. 16 farb. S. Schmal Fol. Wien. A. Schroll. & Co. M. 2.

KLOTZ. Graphische Malerei f. Künstler und kunstgeübte Dilettanten. 20 z. Tl. farb. Taf. gr. Fol. Nebst Text. 23 S. m. Abbildgn. gr. 4°. Dresden, G. Kühtmann. M. 20.

MAUCLAIR, C. The Neo-Impressionists. (The Artist, May.)

MIGEON, G. René Ménard. (Art et Déc., 4.)

MOLINIER, A. Le Psautier D'Utrecht. (L'Art, 749.)

RAHN, J. R. Die Wandgemälde im Turme des Schlosses Maienfeld. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 2. u. 3.)

SCHMARSOW, A. Freskenschmuck in einer Madonnenkapelle in Subiaco. (Ber. ü. d. Verh. d. kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1901, Phil. hist. Kl. Hft. II.)

SCHUBRING, P. Hans von Marées Fresken in Neapel. (Die Kunst, III, 4.)

STENGL, W. Schmelzen von Email. (Badische Gewerbezeitung, 12.)

SWARZENSKI, Georg. Die Karolingische Malerei und Plastik in Reims. (Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., XXIII, 2.)

VAN NESTE, A. De decoratieschilder. Keur van voobeelden voor kerk-wand- en plafondbeschidering met een voorwoord. Anvers et Gand, De nederlandsche bockhandel. 4°. 6 p. de texte et 80 pl. color. Fr. 30.

WINTER F. Über Vorlagen pompejanischer Wandgemälde. I. (Jahresh. d. österr. archäolog. Institutes in Wien, V, 1.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

BRAUN, Jos. Italienische Mitren aus dem Mittelalter. (Zeitschr. für christl. Kunst, 1.)

BRUNS, Mary. Der Stil unserer Kleidung. Eine ästhet. Studie. Mit einer Einleitg. v. Max Bruns u. 24 Abbildgn. 117 S. 8°. Minden. J. C. C. Bruns. M. 1.

FISCHBACH, F. Die wichtigsten Webe-Ornamente bis zum XIX. Jahrhundert. 635 Muster auf 162 Kartons u. Textheft. 20 S. Text. Fol. Wiesbaden, H. Heuss. M. 175.

GRASSET, E. Concours de Dessus de Table à Ouvrage. (Art. et Déc., 4.)

Grimm, Rich. (Deutsche Kunst u. Dek., Mai.)

H. Einiges über Buchausstattung. (Mitteil. d. Württemberg'schen Kunstgewerbevereines in Stuttgart, 1.)

HARVEY, W. The XV. Century english tapestries at Hardwicke Hall. (The Connoisseur, Mai.)

JACQUES, G. M. Nouvelles dentelles viennoises. (L'Art déc., Mai.)

KASSER, H. Die Reinhardt'sche Sammlung von Schweizer Trachten aus dem J. 1789—1797. (Schweizer Archiv für Volkskunde, V, 4.)

KNEBEL, K. Die Seidenstickerei in Freiberg. (Mitteil. vom Freiberger Altertumsver., 37. Heft.)

SCHNÜTGEN, A. Alte Fahne mit Zipfel. (Zeitschr. für christl. Kunst, 2.)

SEDEYN, E. Le cuir. (L'Art déc., Avril.)

Some Suggestions for Coronation Decorations. (The Cabinet-Maker, April.)

SOULIER, G. Les papiers décorés de G. Serrurier. (L'Art déc., Avril.)

Teppiche, Die, der Yomuds. (Mitteil. des Ver. für dek. Kunst u. Kunstgew. in Stuttgart, 1901, 5.)

TIKKANEN, J. J. Finnische Textilornamentik. (Finnländische Rundschau, 1901, 3 ff.)

VELDE, Henry v. d. Das neue Kunstprinzip in der modernen Frauenkleidung. (Deutsche Kunst und Dek., Mai.)

Vorlagen f. Buchbinderlehrlinge. Anfangsgründe. 12 Bl., Qu. gr. 4°. Dresden, A. Müller-Fröbelhaus. M. 3·50.

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

A. G. Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus. (Wiener Bauindustriezeitung, 32.)

BOLL, F. Jacques Coeurs Gebetbuch in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, 2.)

DEGENER, H. A. L. Die Bibliothek des British Museums. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, 1.)

DUBOULOZ, J. Nos graveurs, V. Rodolphe Piguet. (L'Art, Avril.)

Exlibris, Über. (Mitteil. d. Vereines f. dek. Kunst u. Kunstgew. in Stuttgart, 1901, 5.)

Fläche, Die. Siehe Gr. III.

FUCHS, E. Musiker-Karikaturen. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, V, 12.)

HOLMES, C. J. Hiroshige. (Mitteil. zu den graphischen Künsten, 1.)

JENKINS, W. Illustration of the daily press in Amerika. (The Studio, May.)

KRISTELLER, P. Die italienische Bücherillustration der Renaissance. (Das Museum, 10.)

Künstler, moderne. 50 Radiergn. aus „Hausschatz moderner Kunst". Gr. Fol. Wien. Ges. f. vervielfält. Kunst. M. 60.

LEHRS, M. Der Meister der Boccaccio-Bilder. (Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsammlgn., XXIII, 2.)

MAYR, K. Der neue Illustrationsstil und seine Hauptvertreter. (Die Graph. Künste, XXIV, 4.)

MEIER, J. Ludwig Michalek. (Die Graph. Künste, XXIV, 4.)

MONT, Pol de. Die graphischen Künste im heutigen Belgien und ihre Meister. (Aus „Graph. Künste".) IV, 44 S. m. Abbldgn. u. 11 Taf. Fol. Wien, Ges. f. vervielf. Kunst. M. 24.

ORLIK, E. Vom japanischen Farbenholzschnitt. (Mitteil. d. Mähr. Gewerbe-Mus., 3.)

PAULI, G. Das Bilderbuch. (Dek. Kunst, 8.)

PIXIS, Th. Wilhelm Busch. (Die Kunst f. Alle, 14.)

PLEHN, A. L. Kombinationsdrucke. (Die Kunst f. Alle. 15.)

POLLARD, A. W. The Franks Collection of Armorial Book-Stamps; Notes on Books and Work. (The Library, April.)

— Printers' Marks of the XV and XVI Centuries. (The Connoisseur, April.)

POSCH, Ch. La gravure appliquée à la typographie. (Ann. de l'imprimerie, 1901.)

RADFORD, E. The invention of mezzotint. (The Connoisseur, April.)

RIAT, G. Les lithographies de Géricault. (L'Art, Avril.)

SCHÄFER, Karl. Welchen Schutz geniessen von Künstlern gefertigte Reklamebilder auf Plakaten und gewerblichen Ausstattungsgegenständen? (Tapeten-Ztg., 8.)

SCHÖLERMANN, W. Wilhelm Busch. (Archiv f. Buchgewerbe, 4.)

SERVAES, F. Linienkunst. (Ver Sacrum, 7.)

SKETCHLEY, R. E. D. English Book Illustration of To-Day. (The Library, April.)

STRANGE, F. Modern japonese colour-prints. (The Magazine of Art, May.)

VIVAREZ, H. Causeries archéologiques. Les Précurseurs du papier; les Ecrits, les Livres et les Bibliothèques dans l'antiquité et au moyen âge, Grand in-8, 40p. Lille, impr. Lefebre-Ducrocq. 1902. (Extr. du Bull. de la Société le Vieux Papier.)

WHITMAN, A. English engraved portraits of the XVII Century. (The Connoisseur, Mai.)

VI. GLAS. KERAMIK

BENNDORF, O. Zwei Bruchstücke von Tonreliefs. (Jahreshefte des österr. archäolog. Institutes in Wien, V., 1.)

BRINCKMANN, J. Die figürliche Tonplastik der Japaner. (Das Museum, VII, 9.)

CHAUVET, G. Poteries préhistoriques à ornements géometrique en creux (vallée de la Charente). In-8, 20 p. avec Fig. Paris, Masson et Co. (Extr. des Comptes rendus du congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques, 1900.)

HARTWIG, P. Eine Amphora aus der Übergangszeit des schwarzfigurigen Stils in den rotfigurigen. (Mitteil. des kaiserl. deutschen archäolog. Institutes, Röm. Abtlg., XVI, 2.)

HAYDEN, A. Royal Copenhagen Porcelain. (The Artist, April.)

HUDDILSTON, John Homer. The life of women illustratet on greek Pottery. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, 4.)

KOERNER, J. A. Moderne Technik in der Keramik. (Kunstgewerbeblatt, N. F. XIII, 3.)

LEISCHING, J. Die keramische Familie HL. (Mitteil. d. Mähr. Gewerbe-Mus., 8.)

— Kristallschnitt. (Mitteil. des Mähr. Gewerbe-Mus., 1 ff.)

PERNICE, E. Kyrenäische Schale in Berlin. (Jahrbuch d. kaiserl. deutschen archäolog. Institutes, XVI, 4.)

Porzellanmanufaktur zu Meissen, Von der kgl. (Kunstchronik, 25.)

Praxis, Aus der, der Glashütte. (Sprechsaal, 16.)

PUDOR, H. Neues nordisches Porzellan. (Deutsche Kunst und Dek., Mai.)

SMITH, Clifford H. The full and true story of „The Portland Vase". (Magazine of Art, May.)

SMITH, A. H. Greek vases. (The Connoisseur, April.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

A Bedroom Fitment. (The Cabinet Maker, Mai.)

FOLNESICS, J. Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit in Österreich-Ungarn. 1. Lfg., 12 Lichtdr. Taf., Gr. Fol., Wien, A. Schroll & Co. M. 7·50.

JACQUES, G. M. Le meuble. (L'Art déc., Avril.)

Konkurrenz um ein Speisezimmer und ein Schreibzimmer. (Preisausschreiben des k. k. Österr. Museums.) (Das Interieur, 5.)

LUX, J. A. Innenkunst von Prof. Jos. Hoffmann, Wien. (Innen-Dek., Mai.)

NEUMANN. Über zwei hölzerne Reliquiarien im sog. Domschatze. (Wiener Dombauvereins-Blatt, XXI, 6.)

PUDOR, H. Gedanken über moderne Möbel. (Das Interieur, 5.)

WALTON, J. W. Chippendale and Sheraton. (The Connoisseur, Mai.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

A. M. Nuovi lavori in ferro battuto. (Arte italiana decorativa e industriale, 1.)

BERTHOUD, A. Coffret et outil. Serrurerie Moratoise. (Fribourg artistique, Janv.)

BÖCKL, L. Vorlagen für Schmiede. 36 z. Th. farb. Taf. Gr. Fol. Nebst erklär. Text. 10 S. Gr. 8. Wien, C. Graeser & Co. M. 18.

CAETANI LOVATELLI, E. Di un ago crinale in bronzo. (Mitteil. d. kaiserl. deutschen archäolog. Institutes. Röm. Abtlg., XVI., 4.)

COLLINS, P. Fire-marks and fire-plates. (The Connoisseur, Mai.)

FELLER, J. Die Schmiedekunst. 1. Bd. Thürfüllungen. 5. vollst. umgearb. u. d. Entw. in mod. Stil verm. Aufl. 100 Taf. 4 S. Text. Lex. 8. Düsseldorf, Wolfrum. M. 12·50.

GERDEIL, O. Le pendule. (L'Art déc., Avril.)

GOLDSCHMIDT, Ad. Die Kirchentür des hl. Ambrosius zu Mailand. Ein Denkmal früh-christl. Skulptur. Mit 6 Lichtdr. Taf., 30 S. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, VII.) Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3.

GRAEVEN, Hans. Der untergegangene siebenarmige Leuchter des Michaelisklosters in Lüneburg. Mit 3 Abbldgn. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 2.)

GRISELLE, E. A propos d' une plaquette ancienne. In-8, 15 p. avec Fig. Paris, Leclerc. Extr. du Bull. du bibliophile.

HEVESI, L. Eine Plakette auf das Wiener Goethe-Denkmal. (Chronik des Wiener Goethe-Verein, XV, 11/12.)

JÖRGENSEN, J. Mogens Ballin's Werkstatt. (Dek. Kunst, 7.)

KOCH, Günther. Aus der königlichen Leibrüstkammer zu Stockholm. (Monatsber. ü. Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, 3.)

LALOIR, E. Médailles historiques de Belgique, Bruxelles, J. Goemoere, 8°. 10 p. et 3 pl. Fr. 2.

LEISCHING, J. Die österreichischen Medailleure. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Mai.)

— Möbelbeschläge. (Mitteil. d. Mähr. Gew.-Mus., 6.)

MARX, R. La Sociéte des Amis de la Médaille française. (Art et Déc., VI, 2.)

— The latest Evolution of the Medal in France. (The Studio, Febr.)

MELANI, A. Chiavi e serrature. La raccolta Garovaglin nel Museo archeologico di Milano. (Arte italiano decorativa e industriale, 2.)

MODERN, H. Geweihte Schwerter und Hüte. (Jahrb. d. kunsthist. Samml., XXII, 3.)

Monogramme und Dekorationen f. Uhren- u. Edelmetall-Gravierung, sowie f. verwandte Gewerbe. Herausg. v. W. Diebner. 1. u. 2. Aufl. 100 Taf. m. 12 S. Text. Gr. 4°. Leipzig, Diebener. M. 50.

PRACTICUS. G. A. Bredow. (Mitteil. d. Württemberg. Kunstgewerbevereines in Stuttgart, 1.)

PUPPO, G. del. L'Arte del ferro battuto, in Friuli. (Arte italiana decorativa e industriale, X, 12.)

SCHAEFER. Arbeiten Bremischer Messingschläger aus dem XVIII. Jahrhundert. (Mitteil. des Gew.-Mus. zu Bremen, 3.)

TÖPFER, A. Der Leuchter. (Mitteil. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 1.)

VAN DER LINDEN, J. Les boîtes en cuivre dites tabatières hollandaises. (Annales de la Soc. d'archéol. de Bruxelles 1901, p. 199—231.)

WILLERS, H. Die römischen Bronzeeimer von Hemmoor. (Korrespondenzbl. d. Westdeutsch. Zeitschr. für Geschichte u. Kunst, XX, 11/12.)

YMA. Professor Otto Rohloff. (The Magazine of Art, May.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

Artistic Jewellery. (The Art Journ., 3.)

BARBIER DE MONTAULT, X. Le tabernacle de la Vierge au Trésor de Monza. (Revue de l'art chrétien, XIII, 3.)

BOUYER, R. Quelques nouveaux bijoux de Lalique, Feuillatre, Louis Boucher. (L'Art déc., Mai.)

CATLING, H. D. Plate at the Cambridge Colleges. (The Connoisseur, April ff.)

The Collection of jewels belonging to Sir Charles Robinson. (Magazine of Art, Febr.)

HILL, Ernest, R. H. Posy rings. (The Connoisseur, II, 6.)

JACQUES, G. M. Bijoux nouveaux. (L'Art déc., Janv.)

— Paradoxes à propos d'orfèvrerie. (L'Art déc., Mars.)

KARO, G. Die griechisch-röm. Altertümer im Mus. zu Kairo. II. Goldschmuck. (Jahrb. d. kaiserl. deutsch. archäol. Instituts, XVI, 4.)

POTTIER, F. Les Châsses et Reliquaires de Pompignan, autrefois de la maison professe des Jésuites de Paris. In-8, 14 p. et grav. Montauban, impr. Forestie.

PUSCHI, A. UND WINTER, F. Silbernes Trinkhorn aus Tarent in Triest. (Jahresheft des österr. archäol. Institutes in Wien, V, 1.)

SCHNÜTGEN, A. Alte hochgotische Medaillonmonstranz im Erzbischöfl. Museum zu Köln. (Zeitschr. für christl. Kunst, 1.)

TOWNSEND, W. Some notable american silverwork. (The Artist, 266.)

VELDHEER, J. G. Haarlemer Silber-Arbeiter und -Arbeiten: E. Voet. (Dek. Kunst, 7.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMATIK. GEMMENKUNDE

BABELON, E. Traité des monnaies grecques et romaines. Première partie: Theorie et Doctrine. T. 1er. In-4, VII—1212 p. avec fig. Paris, Leroux.

— Sigillographie danoise. In-8°, 7 p. Vannes, impr. Lafolye frères. (Extr. de la Rev. des questions héraldiques.)

BAHRFELDT, M. Nachträge und Berichtigungen zur Münzkunde der römischen Republik. (Numismat. Zeitschr., XXXII, S. 1—116.)

CAHN, J. Beiträge zur vorderösterreichischen Münzgeschichte. (Numismat. Zeitschr., XXXIII, S. 221—232.)

CROSTAROSA, P. Inventario dei sigilli impressi sulle tegole del tetto di S. Croce in Gerusalemme in Roma. (Nuovo bullet. di archeologia cristiana, 4.)

DOMANIG, C. Peter Flötner als Medailleur. (Numismat. Zeitschr., XXXII, S. 257—256.)

EVRARD DE FAYOLLE, A. Trois jétons de la chambre de commerce de Bordeaux. In 4, 14 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou. Supplément à l' Histoire numismatique de la chambre de commerce, du même auteur.

FIALA, E. Verschiedenes aus der Haller Münze. (Numismat. Zeitschr., XXXII, S. 215—266.)

FIRTH, J. B. The english silver crown piece. (The Connoisseur, Mai.)

IMHOOF-BLUMER, F. Zur syrischen Münzkunde. (Numismat. Zeitschr., XXXIII, S. 3—16.)

IPPEN, Th. Über Münzen Albaniens. (Numismat. Zeitschrift, XXXIII, S. 189—196.)

LEISCHING, J. Die Troppauer Medaillensammlung J. F. Hirsch. (Mitteil. d. Mähr. Gew.-Mus., 5.)

LUSCHIN VON EBENGREUTH, A. Der Fund von Žažvic. (Numismat. Zeitschr., XXXIII, S. 165—188.)

MARKL, Andr. Das Provinzialkurant unter Kaiser Claudius II. (Numismat. Zeitschr., XXXII, S. 149—184 u. XXXIII, S. 51—72.)

MAURICE, J. L'Atelier monétaire de Thessalonica pendant la période Constantinienne. (Numismat. Zeitschr., XXXIII, S. 111—146.)

MAZEROLLE, F. S. E. Vernier. Biographie et Catalogue de son oeuvre. In-4, 51 p. avec 8 planches et portrait hors texte. Chalon-sur-Saône, Bertrand. 1901. Tirage à part de la Gazette numismatique française.

SCHOLZ, J. Die österreichisch. Konventions-Zwanziger. (Numismat. Zeitschr., XXXIII, S. 233—250.)

— Griechische Münzen aus meiner Sammlung. (Numismat. Zeitschr., XXXIII, S. 17—50.)

STRÖHL, H. G. Beiträge zur Geschichte der Badges. (Jahrb. d. k. k. herald. Gesellsch. „Adler", XII.)

— Russisch-Europäische Wappenrolle. (Jahrb. d. k. k. herald. Gesellsch. „Adler", XII.)

VOETTER, O. Die Münzen des Kaisers Gallienus und seiner Familie. (Numismat. Zeitschr., XXXII, S. 117—148 u. XXXIII, S. 73—110. Mit 2 Atlas.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

Arts, Les, revue mensuelle des musees, collections, expositions. 1re année. No. 1. Janvier 1902. In-4, 32 p. avec grav. et couverture. Paris, 24 boulevard des Capucines, Abonnement annuel: Paris, 22 Fr., departements 24 Fr., étranger 28 Fr. Un numéro 2 Fr., étranger 2·50 Fr.

BABEAU, A. Les musées des départements et les objets d'art et d'archéologie relatifs à Paris. (Bulletin de la Société de l' Histoire de Paris, 5/6.)

GROSSE, E. Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. 33 S. Gr. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 80 Pf.

NEVILL, Lady Dorothy. My collection. (The Connoisseur, II, 7.)

R. E. D. Michael Tomkinson's Japanese Collection at Franche Hall, Worcestershire. (The Connoisseur, April.)

ALTENBURG

SCHNEIDER, Arthur. Herzogliches Museum zu Altenburg. (Jahrb. d. kaiserl. deutschen archäolog. Institutes, XVI, 3.)

ALTONA

Das städtische Museum in Altona. (Blätter f. Architekt. u. Kunsthandwerk, 5.)

ATHEN

Catalogue des Vases peints du Musée national d'Athènes; par M. Collignon et L. Conze. In-8, 1—678 p. Paris, Fontemoing. (Bibliothèque des Écoles Françaises d' Athènes et de Rome, Fascicule 85.)

BERLIN

BECKER, M. L. Die Ausstellung der Handarbetets-Männer von Stockholm im Berliner Kunstgewerbe-Museum. (Die Kunst, III, 3.)

— MEYER, A. G. Die Architekturausstellung der Stadt Berlin 1901. (Die Nation, XVIII, 48.)

— S. L. Aus dem Hohenzollern-Museum in Berlin. (Sprechsaal, 13.)

— — Neuerwerbungen des königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin. (Sprechsaal, 10.)

BERLIN

WINNEFELD, E. Das Pergamon-Museum. (Jahrb. des kaiserl. deutschen archäologischen Institutes, XVII, 1.)

BRÜNN

LG. Die Orlik-Japan-Ausstellung. (Mitteil. d. Mähr. Gew.-Mus., 3.)

BRÜSSEL

SAEY, M. Les musées de Bruxelles. (Idée libre 1902, p. 19—25.)

— WANTERS, A. I. In 't muzeum van Brussel. (Kunst en leven, 1901, p. 1.)

BUDAPEST

VAJDA, Erneste. Ausstellung moderner Farbendrucke. (In magyarischer Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, 2.)

DARMSTADT

ABELS, Ludwig. Zur Darmstädter Ausstellung (Der Architekt, 12.)

— RÜTTENAUER, B. Darmstadt nach dem Fest. (Dek. Kunst, Febr.)

DRESDEN

VAN DE VELDE, H. Werkstätten für Handwerkskunst. (Innen-Dek., Juni.)

DÜSSELDORF

Die Einweihung des Düsseldorfer Kunstpalastes. (Die Kunsthalle, 12.)

— Die Kunststadt Düsseldorf und ihre Akademie. (Die Kunsthalle, 12.)

GLASGOW

Exposition internationale de Glasgow (1901). Section française. Rapport général présénté à M. le ministre du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, au nom du comité de la section française, par M. Lucien Layus, rapporteur général. Illustrations photographiques de M. Paul Bourgeois. In-4, 473 p. Paris, Comité français des expositions à l'étranger (Bourse du commerce).

— Exposition internationale de Glasgow (1901). Section française. Rapport sur le groupe D (Tissus, Vêtements, Accessoires du vêtement), adressé à M. Layus, rapporteur général, par J. Mouilbau, secrétaire du comité central. In 4, 32 p. avec grav. Paris, Comité français des expositions à l'etranger,

— PUDOR, H. Die Glasgower Ausstellung. (Der Lotse, II, 5.)

HAMBURG

Hamburger Ausstellungen des Jahres 1901. (Die Kunsthalle, 13.)

KAIRO

BISSING, F. v. Die griechisch-röm. Altertümer im Museum zu Kairo. I. Skulptur. (Jahrbuch d. kaiserl. deutschen archäolog. Institutes, XVI, 4.)

KARLSRUHE

Die Jubiläums-Ausstellung in Karlsruhe. (Deutsche Kunst u. Dek., Juni.)

KREFELD

OLLENDORF, O. Die Farbenschau im Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld. (Dek. Kunst, Juni.)

LEIPZIG

BECKER, F. Die Fachausstellungen für Kunsttöpferei und Bronzekleinplastik im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. (Kunstgewerbebl., N. F. XIII, 4.)

LONDON

The Furnishing Trades Exhibition and Market. (The Cabinet Maker, April.)

— MICHEL, E. Exposition des oeuvres de Claude Lorrain à la „Royal Academy“. (L'Art, 3.)

— LAKING, Guy Francis. The European Armour and Arms of the Wallace Collection, Hertford House. (The Art Journ., 5.)

— THOMAS, B. Londoner Kunst. (Die Kunsthalle, 9/10.)

MANTUA

RITSCHER, E. Aus Mantua. (Blätter f. Architekt. u. Kunsthandwerk, 5.)

MÜNCHEN

HABICH, G. Münchener Frühjahrsausstellungen. (Die Kunst, 7 ff.)

— Kunstgewerbe-Ausstellung in München, 1904. (Die Kunsthalle, 12.)

NÜRNBERG

CARSTANJEN, F. Nürnberger Handwerkskunst. (Dek. Kunst, Juni.)

PARIS

Catalogue de la donation de M. le baron Adolphe de Rothschild au Musée national du Louvre; par E. Molinier. Précédé d'un avant-propos par H. Roujon. In-Fol., 41 p. Paris, Lévy.

— Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale; par A. de Ridder. Première partie: Vases primitifs et Vases à figures noires. Grand in 4, 252 p. avec 11 planches en simili hors texte et 50 dessins dans le texte. Paris, Leroux.

— DAYOT, A. Le Salon des Boursiers de Voyage. (Art et Déc., 4.)

— GENUYS, Ch. Salons de 1901. L'Architecture. (L'Art, 744.)

— KAHN, G. L'Exposition de la Miniature et des Arts précieux. (Art et Déc., 3.)

— MARCOU, F. La Donation Adolphe de Rothschild au musée Louvre. (Gaz. des Beaux-Arts, Avril.)

PARIS, WELTAUSSTELLUNG

MARX, R. La Décoration et les Industries d'art à l'Exposition universelle de 1900. In-4, VII—133 p. et grav. Paris, Delagrave.

— Musée rétrospectif de la classe 15 (Monnaies et Médailles), à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du comité d'installation. Grand in-8°, 86 p. avec grav. Saint-Cloud, impr. Belin frères.

— Musée retrospectif de la classe 96 (Horlogerie), à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Rapport par M. Mathieu Planchon. Grand in-8, 152 p. avec planches. Saint-Cloud, impr. Belin frères.

— Rapport du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 78 (Matériel et Procédés du blanchiment, de la teinture, de l'impression et de l'apprêt des matières textiles à leur divers états). Rapport de M. Maurice Prud'homme. Grand in-8, 63 p. Paris, Impr. nationale. 1901. Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Ministère du commerce.

PARIS, WELTAUSSTELLUNG

Rapports du jury internationale de l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Classe 82. Fils et Tissus de laine peignée et de laine cardée. Rapport de M. Ch. Marteau. Grand in-8°, 107 p. Paris, impr. nationale. 1901.

— Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 15. Instruments de précision; Monnaies et Médailles. Rapport de M. Henri Pellat. Grand in-8°, 134 p., Paris, impr. nationale. 1901.

— Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 68 (Papier peints). Rapport de M. Petitjean. Grand in-8°, 43 p. Paris, impr. nationale. 1901.

— VITRY, P. L'art français, des origines à 1800 d'après les collections du Petit Palais (Exposition universelle de 1900). I. Moyen Age et Renaissance. In-8, 19 p. Melun, Imp. administrative. Ministère de l'instruction publique et des baux arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses. — Notices sur les vues.

PORT NAVALO

POUPLIER, A. G. Musée du Congo (Port Navalo Morbihan). Description sommaire de la collection des objets rapportés de l'Afrique occidentale. In-16°, 16 p. Vannes, impr. Commelin-Grébus.

ST. ULRICH

Kunstausstellung in St. Ulrich-Gröden. (Wiener Bauindustrieztg., 2.)

TEBESSA

Musées et Collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. 2. série: Musée de Tébessa; par Stéphane Gsell. In-4, 101 p. avec Fig. et 1 planche. Paris, Leroux.

WIEN

ABELS, L. Ein Wiener Kunstjahr. (Deutsche Kunst und Dek., Juni.)

— Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos im griechischen Tempel im Volksgarten. (Kunsthistor. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserhauses.) (Von Dir. R. v. Schneider.) XVI, 27 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. 12° Wien, Holzhausen, M. 1.

— HEVESI, L. Aus der Wiener Secession. (Kunstchronik, 9.)

— — Die Winterausstellung im Österreichischen Museum. (Kunstchronik, N. F., XIII, 12.)

— H. J. H. Miniaturenausstellung (k. k. Hofbibliothek). (Mitteil. zu den Graphischen Künsten, 1.)

— Jubiläumsausstellung d. Klub d. Industriellen f. Wohnungs-Einrichtung in Wien 1901. 47 photogr. Aufnahmen von Interieurs u. einzelnen Möbeln auf 46 Taf. Lichtdr. III. S. Text m. 1 Abbildg. Gr. Fol. Wien, A. Schroll & Co. M. 30.

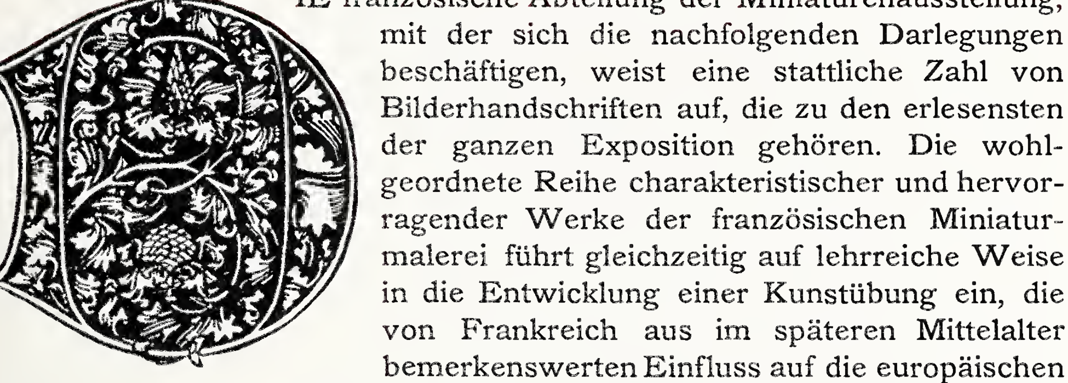
— L. A. Die Jahresausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. (Wiener Bauindustrieztg., 6.)

— LEVETUS, A. S. The exhibition of the Vienna Secession. (The Studio, May.)

— WILHELM, P. Vom Wiener Hagenbund. (Die Kunsthalle, 11.)

— ZUCKERKANDL, B. Wiener Ausstellungen: Secession und Hagenbund. (Die Kunst, 7.)

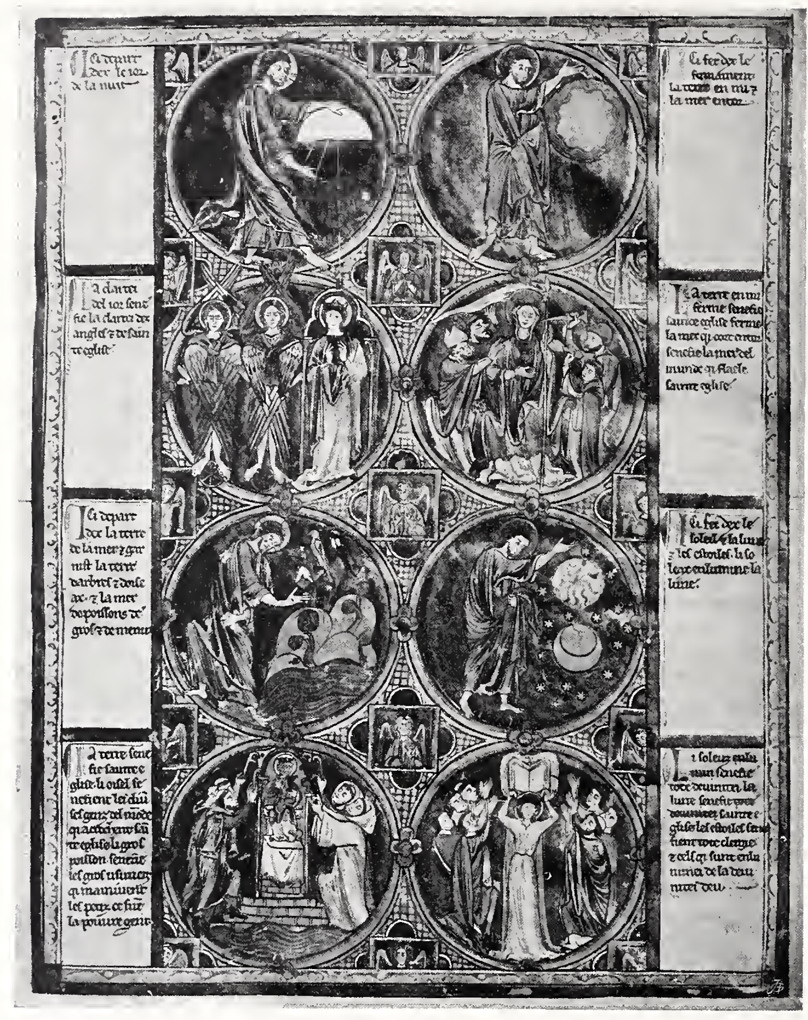
DIE MINIATURENAUSSTELLUNG DER K. K. HOFBIBLIOTHEK (II) VON RUDOLF BEER-WIEN



IE französische Abteilung der Miniaturenausstellung, mit der sich die nachfolgenden Darlegungen beschäftigen, weist eine stattliche Zahl von Bilderhandschriften auf, die zu den erlesensten der ganzen Exposition gehören. Die wohlgeordnete Reihe charakteristischer und hervorragender Werke der französischen Miniaturmalerei führt gleichzeitig auf lehrreiche Weise in die Entwicklung einer Kunstübung ein, die von Frankreich aus im späteren Mittelalter bemerkenswerten Einfluss auf die europäischen Kulturzentren geltend machte. Wie nun die Manuskripte der bezeichneten Abteilung ein vorzügliches Bild der Gesamtentwicklung unserer Kleinkunst auf französischem Boden liefern, anderseits aber auch nur wieder aus dieser heraus richtig gewürdigt werden, so ist ein Blick auf die Geschichte jener Evolution gerade an dieser Stelle umsomehr geboten, als durch solche Würdigung helle Streiflichter auf die übrigen in der Ausstellung vertretenen Schreib- und Malschulen fallen.

Die ersten Abteilungen der Miniaturenausstellung illustrieren in entsprechenden Proben zunächst das frühmittelalterliche Scriptorium, dann die verschiedenen zentraleuropäischen (auch linksrheinischen) Schreibstätten, von denen aus durch die geschlossene Reihe der ausgelegten Bilderhandschriften fast unmerklich der Übergang zu den deutschen und böhmischen Schulen des späteren Mittelalters bis zum XVI. Jahrhundert vermittelt wird. Den letzten Ausläufern dieser Schulen schliessen sich ohne ein Bindeglied die französischen Handschriften des XIII. Jahrhunderts an. Dieses plötzliche Abbrechen, wenn man will, diese Umkehr vom XVI. Jahrhundert deutscher Kunst zum XIII. Jahrhundert der französischen, ist wohlbegründet, und die Arrangeure der Ausstellung haben, jeder ähnlichen Veranstaltung einen wertvollen Wink gebend, richtiges Verständnis für die Hauptabschnitte künstlerischer Evolution im Mittelalter bewiesen.

Tatsächlich bedeutet die Zeit, mit der die französische Sektion der Ausstellung anhebt — etwa Mitte des XIII. Jahrhunderts — den Beginn einer neuen Epoche der Miniaturmalerei. Im frühen Mittelalter sehen wir den Geistlichen in der Schreibstube arbeiten, nur ihn und nur für die Gebildeten, die ja auch wieder nur Geistliche waren. Er wendet sich vor allem an den Verstand und spricht mit Vorliebe in der Sprache, die dem einzigen Interessenten, dem Theologen, geläufig ist, in der des Symbols und des Gleichnisses. Nur wer dies festhält, vermag die Fülle des Mystisch-



Bible historiée (cod. 2554)

Symbolischen, das in die frühmittelalterliche Miniatur hineingelegt ist, und von dem wir üppige Vorräte gerade in französischen Bilderhandschriften aufgespeichert sehen, entsprechend zu würdigen. Man hat diese frühmittelalterliche Periode der Miniaturmalerei nicht unzutreffend die hieratische genannt. Ihre Geltung erstreckt sich durchaus nicht allein auf die französischen Schulen, sondern auf alle Schreibstätten des Abendlandes.

Der bedeutsame Übergang zur zweiten grossen Periode der mittelalterlichen Miniaturmalerei ist jedoch in seinen ersten Symptomen besonders deutlich auf französischem Boden bemerkbar und fällt dort etwa in die Regierungszeit Ludwig des Heiligen. Was früher Sondergut der Geistlichkeit war, gewinnt nun breiteren Boden; auch der Bürger lernt lesen, ja selbst schreiben, und der Schritt zur Säkularisierung des früher ganz geistlichen Scriptoriums ist gethan. Laien beschäftigen sich mit Kalligraphie und Malkunst, die, durch der Herrscher und der Grossen Gunst gefördert, rasch aufblühen und solch weltlicher Gönnerschaft durch Prachtwerke der Kleinkunst danken, die der profanen Literatur angehören. Wir erhalten Werke der Miniaturmalerei, die sich nicht mehr exklusiv an die Geistlichkeit mit biblischen Vorwürfen, Mystik und Symbolismus, sondern an einen viel grösseren Kreis von Schaulustigen wenden. Neue Vorwürfe und Vorstellungen erheischen Behandlung, für die der seit Jahrhunderten gesammelte Vorrat von Vorbildern nicht mehr ausreicht; die Maler werden zu selbständigem Erfinden angeregt und hiedurch veranlasst, zu dem unerschöpflichen, so lange Zeit vernachlässigten Vorbild zurückzugehen — zur Natur. Man hat daher

diese zweite bedeutende Periode der Buchmalerei die naturalistische genannt; man könnte sie auch, namentlich in ihrem späteren Verlaufe, als humanistische bezeichnen. Diese Wandlung lässt sich zunächst in Frankreich an charakteristischen Merkmalen deutlich verfolgen. Dort findet sie, wie erwähnt, mächtige Förderung an dem Hofe Ludwig IX., des Heiligen (geb. 1215, regierte selbständig 1236 bis 1270), in Spanien um weniges später an dem Hofe Alfons X., des Weisen; in Italien begünstigten jenen Wandel während des Trecento verschiedenartige (auch starke literarische) Einflüsse, von denen noch gesprochen werden wird.



Lateinische Bibel (cod. 1096)

Die Entwicklung, welche von dem so charakteristischen Aufbau der Ornamente und der naiven Originalität der Figuren karolingischer Handschriftenillustration zu den ideal schönen Gebilden der Miniaturmalerei im goldenen Zeitalter dieser Kunst führt, begleitet auch ein bemerkenswerter Wandel auf technischem Gebiete. An Stelle der farbig angelegten (lavierten) Federzeichnung tritt plastische Herausarbeitung des darzustellenden Gegenstandes; die Aquarelltechnik wird durch die Gouachetechnik ersetzt.

Die Initiale verliert zwar als solche nicht ihre Bedeutung, ihr zur Seite tritt aber im Handschriftenschmuck das wirkliche Bild, vor allem das Porträt, das an Schönheit und sorgfältiger Durchbildung mit dem Tafelgemälde wetteifert.*

Diese nach so vielen Richtungen ausgreifende Transformation der Miniaturmalerei vollzieht sich keineswegs, wie auch sonst nicht auf künstlerischem Gebiete, unvermittelt oder revoltierend. Die französische Sektion der Miniaturenausstellung ist gerade aus dem Grunde so ungemein instruktiv, weil sie uns sehr beredte Proben, Blüten der ersten mittelalterlichen — hieratischen — Periode vor Augen führt, die vortrefflich zu den frühesten Versuchen der naturalistischen Malerei hinüberleiten: es sind noch dazu Zeugnisse, denen bislang die Kunstgeschichte noch wenig Beachtung geschenkt hat.

Unter diesen ist keines merkwürdiger als die altfranzösische Bilderbibel (cod. 2554, Bible historiée), die aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts, also gerade aus jener Zeit stammt, da die exclusiv kirchliche Kunst ihre Führerschaft an die naturalistische abtreten sollte. Die präpotente Bedeutung, die der Illustration bei manchen Handschriften zukam, wird an diesem Beispiel ganz besonders deutlich. Der erklärende Text ist auf ein Mindestmass beschränkt, auf die schmalen Leisten verwiesen, die sich links und rechts vom Hauptinhalt, den Bildern, finden. Diese sind dergestalt angeordnet, dass auf jedem Blatte der (nur einseitig bemalten) Pergamenthandschrift columnenartig in zwei Reihen je vier goldgrundierte Medaillons erscheinen, die alternierend je eine Darstellung aus der biblischen Geschichte und unmittelbar darauf eine in den gleichen Raumverhältnissen bildlich vorgeführte allegorische Auslegung enthalten. Der auf den oblongen Leistenfeldern links und rechts in Vulgärsprache beigeschriebene Text erklärt die Bilder mehr oder minder ausführlich; man vergleiche die Legenden auf der ersten Seite.

Links: „Ici depart Dex le jor de la nuit.

La clartei del jor senefie la clartei des angles et de sainte eglise.

Ici depart dex la terre de la mer. et garnist la terre darbres et doiseax. et la mer de poissons de gros et de menuz.

La terre senefie sainte eglise. li oisel senefient les diuerses genz del monde qi acrochent sainte eglise. li gros poisson senefie les gros usuriers qi mainiuent** les petiz ce sunt la pouure gent.“

Rechts: „Ici fet dex le firmament. la terre en mi et la mer entor.

La terre en mi ferme senefie sainte eglise ferme. la mer qi cort entor senefie la mer del munde qi flaele sainte eglise.

Ici fet dex le soleil et la lune et les estoiles. li soleax enlumine la lune.

Li soleuz senefie tote deuinitei. la lune senefie sainte eglise. les estoiles senefient tote clergie. et cels qi sunt enluminei de la deuinitei deu.“

* Ein Bild der Hauptzüge dieser Entwicklung gibt A. Lecoy de la Marche in seinem kleinen Handbuch: „Les Manuscrits et la Miniature“, Paris, s. a. (1884), S. 165 ff. Sowohl hier, wie im Abschnitte über die niederländische Miniaturmalerei sind einige Bemerkungen Lecoys für unsere Darstellung verwertet worden.

** Mangent.



Raol de Hodenc: Méraugis (cod. 2599)

Da jedes der 131 Blätter der Handschrift acht Medaillons enthält, so ergibt sich eine Zahl von mehr als tausend Darstellungen, Bibelbildern und Allegorien, in denen Originalität der gegenständlichen Auffassung mit Feinheit der bildlichen Wiedergabe wetteifert — eine Riesensumme gedanklicher und künstlerischer Arbeit, gegenüber welcher die Schildereien der hier einzig zum Vergleich heranziehbaren Armenbibeln völlig verblassen. Unser Staunen wächst, wenn wir erwägen, dass ausser dieser französischen Bilderbibel in der Hofbibliothek eine vollkommen gleich ausgestattete Handschrift (cod. 1179) mit lateinischem erklärenden Text, zweifellos auch aus Frankreich stammend, aufbewahrt wird, die uns auf zweihundertsechsundvierzig Blättern je acht Medaillons, also etwa zweitausend Bilder bietet; auch in den Bibliotheken von Paris, Oxford und London finden sich Teile solcher den Wiener Exemplaren ähnlicher Bibles historiées, die, wie die unsrige, dem XIII. Jahrhundert entstammen. Von anderen in gleicher Weise ausgestatteten Exemplaren geben ältere Handschriftenverzeichnisse Kunde.*

Wir stehen vor Erzeugnissen des mittelalterlichen Kunstgewerbes auf unserem Gebiet. Man war eben bemüht, die Riesensumme theologisch-symbolisch-allegorischer Arbeit, die in diesen Bilderbibeln einmal niedergelegt war, so oft als möglich zu verwerten. Dass sie von einem einzelnen geleistet wurde, ist ganz undenkbar; man hat gewiss an künstlerische Traditionen angeknüpft; die Wege derselben sind aber noch nicht aufgehellt. Der einzige, der unseres Wissens dem Gegenständlichen unserer Bilderbibel nahetrat (G. Heider, „Mitteilungen der Zentralkommission“ III, 1858, 313), bemerkt zutreffend, dass die beiden erwähnten Wiener Handschriften „für mittelalterliche Ikonologie, Typologie, Kostümkunde in dem kaum zu bewältigenden Reichtum ihrer Darstellung eine höchst schätzbare Fundgrube bilden“. Zur näheren Begründung dieser Behauptung gebricht es hier ebenso an Raum, wie zur Diskussion über einen Punkt, auf den bereits der erste, der die Wiener Handschrift beschrieben, Michael Denis (Codices manuscripti

* Delisle, Léopold: „Livres d'images“, Histoire littéraire de la France XXXI, 213 ff.



Roman de la Rose (cod. 2592)

Bibl. Pal. Vind. latini II. No. CCXXVI), aufmerksam gemacht hat. Er verweist auf die Ähnlichkeit der Medaillonbilder mit den Fenestrae ἐγκαύστως pictae, das heisst, mit den Glasmalereien. Die Ähnlichkeit ist in der Tat auffallend; wenn Denis damals fragte, ob die Glasmalerei von der Miniatur, oder diese von jener abhängig sei, so kann die Beantwortung der Frage wohl heute nicht mehr zweifelhaft sein.

Der scheinbar geringfügige Umstand, dass ein und derselbe biblische Bilder- und Allegorienkomplex einmal mit lateinischem, ein anderesmal mit französischem Text (nebenbei bemerkt, einem der ältesten existierenden Denkmäler der französischen Prosa) erläutert wird, ist gleichwohl nicht belanglos. Der Übergang von der Kirchen- zur Vulgärsprache zeigt jedem Denkenden deutlich die Erweiterung der Kreise, an die sich die Bilderhandschrift wendet. Wir erwähnen hier nur kurz, um das für die französische Kunst, wie ja eben die Bible historiée zeigt, wichtige Element fortlaufender Erzählung in Medaillonform durch ein weiteres Beispiel zu belegen, die Darstellung der Schöpfungstage in den zwischen die beiden Kolumnen einer lateinischen Bibel des XIII. Jahrhunderts (cod. 1096) gemalten Medaillons und wenden uns zu der für die naturalistische Periode der Miniaturmalerei so ungemein wichtigen Vulgarisierung des Buchbildes auf französischem Boden.

Von der Erläuterung kirchlicher Gegenstände durch die Vulgärsprache zur Erläuterung von Profantexten durch das Bild ist ein Schritt, der bald getan wurde.



Breviari d'amor (cod. 2563)

Die Geringschätzung, mit der manche zünftige Literarhistoriker heute noch illustrierte Darstellungen des älteren Schrifttums bloss um der Bilder willen behandeln, zeigt, dass der innige Zusammenhang, der gerade in der zweiten Epoche mittelalterlicher Miniaturmalerei zwischen Bild und Wort der Handschrift besteht, noch nicht die richtige Würdigung fand. Miniatur war auf gewissen Gebieten geistigen Schaffens ein integrierender Teil der Literatur geworden. Das lässt sich gerade auf französischem Boden durch vortreffliche Belege nachweisen. Die mittelalterlichen Geographien, die „Images du monde" („Mappemondes"), von denen eine den ausdrücklichen Vermerk enthält, dass das Werk 25 Kapitel und 28 Figuren enthalte, „ohne

welche das Buch nicht leicht verstanden werden könnte",* ferner die sogenannten Bestiarien, darunter zum Beispiel der „Bestiaire d'amour" des Richard de Fournival, weisen auf die von Haus aus beabsichtigte Verbindung zwischen Text und Illustration hin; Matfre Ermengau aus Béziers bezieht sich, wie wir noch sehen werden, in seinem „Breviari d'amor" direkt auf die seinem Texte beizugebenden und in den Handschriften wirklich vorhandenen Illustrationen.

Diese Hinweise vom Wort auf das Bild sind vom Standpunkt der Literaturgeschichte aus noch eingehender, als es bisher geschehen, zu beachten. Der einschlägige Beitrag: „Livres d'images" in der Histoire littéraire de la France (XXXI, 213 ff.) bezieht sich nur auf die Bibeln und livres de dévotion. Wie erstaunliche Verbreitung aber auch die Illustration von Profanschriften, und zwar speziell von solchen, die in der Vulgärsprache verfasst sind, gewonnen hatte, zeigt sehr deutlich gerade unsere Miniaturenausstellung, obwohl sie ja naturgemäss nur eine beschränkte Auswahl von Beispielen vorführen konnte. Der „Méraugis" des Raol de Hodenc, der „Roman de la Rose" (2 Exemplare**), die französische Version von Haytons „Geschichte des Orients", das schon genannte Breviari Matfre Ermengaus (2 Exemplare), eine Weltchronik und andere leiten zu jenen Meisterwerken der Illustrationskunst — auch der niederländischen, die sich französischen Texten zuwendete — hinüber, über die noch eingehender berichtet werden wird. Der Fortschritt, den die französischen Schreibschulen im Laufe von zwei Jahrhunderten machten, lässt sich an den ausgelegten Exemplaren in allen Einzelheiten vortrefflich verfolgen. Aus unserem Exemplar des „Méraugis" des Raol de Hodenc (cod. 2599) konnte nur eine ganz kleine Scene: Méraugis kämpft gegen Gauvin und andere um seine Braut Lidoine („die Schmucke"), reproduziert werden, weil sich eben keine grösseren Illustrationen in der Handschrift finden. Raol de Hodenc, der bedeutendste Nachahmer des Christian v. Troyes, dichtete in den ersten Jahrzehnten des XIII. Jahrhunderts und schilderte in seinem Roman „Méraugis" einen von Damen gebildeten Gerichtshof, abenteuerliche Fahrten, Kämpfe, Belagerungen und Feste — unser Exemplar zeigt nun, dass zur Zeit, da es illustriert wurde, das heisst, Ende des XIII., spätestens Anfang des XIV. Jahrhunderts, die Miniaturmalerei trotz aller lebhaften Bewegung, die auch aus diesem Bilde spricht, bei Profantexten selbst für eine vorzüglich auszustattende Handschrift noch nicht jene Freiheit künstlerischen Ausdruckes in grösserem Masstabe fand, die wir bei späteren Illustrationswerken bewundern. Immerhin sei schon jetzt darauf aufmerksam gemacht, dass die Franzosen auch ihre Profantexte ganz durchzuillustrieren pflegten und den Bilderschmuck gleichmässig auf den Text verteilten, während die Italiener gerade zur Zeit der

* Vergleiche Histoire de la Langue et de la Littérature française, Paris, II (1896), 174.

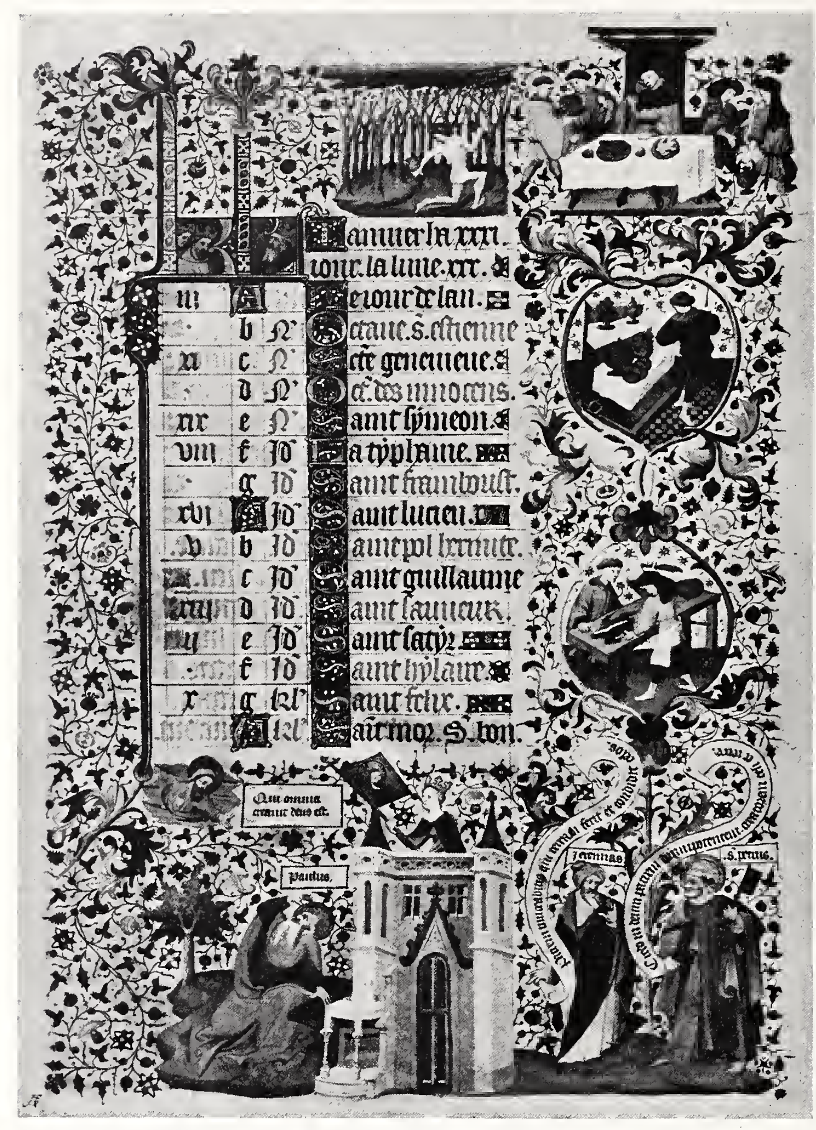
** Dass G. F. Waagen, „Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien", Wien, 1867, Band II, 37, die Bilder der einen Handschrift des „Roman de la Rose", cod. 2589, einem Niederländer zuschreibt, ist mir bekannt; sie ist aber, wie die Schrift zeigt, zweifellos in Frankreich geschrieben, und diese Tatsache reiht sie in die vorliegende Zusammenstellung ein.



Breviari d'amor (cod. 2583*)

Hochblüte ihrer Miniierkunst (2. Hälfte des XV. Jahrhunderts) in einer grossen Zahl von Fällen nur einem Blatte, dem Titelblatte, gewissermassen dem Aushängeschilde, ihre besondere Aufmerksamkeit zuwandten.

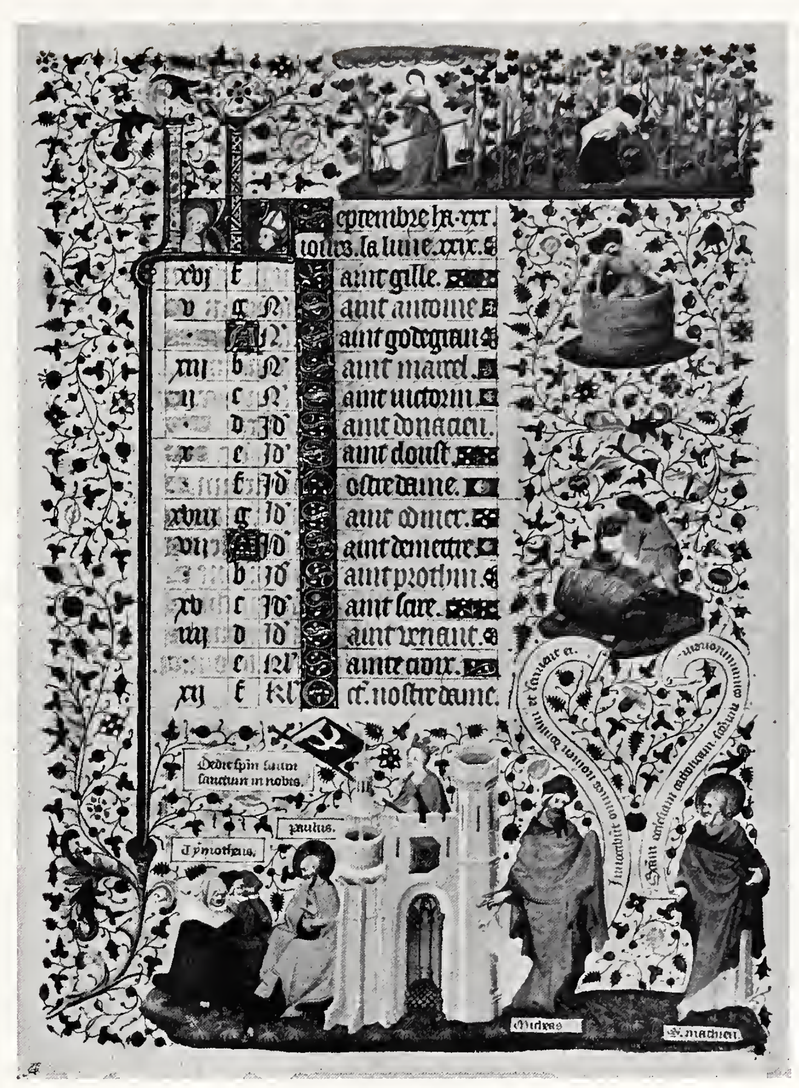
Das von den Illustrationen unseres „Méraugis"-Exemplares Gesagte lässt sich mutatis mutandis auch von den Bildern des „Roman de la Rose" (cod. 2592) behaupten. Die beiden ausgewählten Bilder „Conuoitise" und „Auarice" zeigen überdies den Einfluss, den die moralischen und Erbau-



Gebetbuch (cod. 1855), Januarbild aus dem Kalender

ungsbücher auf die allegorischen Romane ausübten. Noch deutlicher ist die Verschmelzung kirchlicher und profaner Vorwürfe bei den Bildern des „Breviari d' amor" wahrzunehmen, die, wie bereits bemerkt, einen integrierenden Teil des Textes darstellen. Von dem „Baum der Liebe" sprechend, bemerkt Matfre Ermengau ausdrücklich: „Der Baum, den ihr hier abgemalt seht, heisst Baum der Liebe und wurde dargestellt, um die Natur der Liebe, ihre 4 Arten . . . . . zu zeigen." Wie der Verfasser auch bei der Beschreibung der Monate auf die landläufige, bildliche Symbolisierung derselben Rücksicht nimmt, wird noch später gezeigt werden. Die göttliche Liebe erscheint als Urquell alles Irdischen dargestellt; an der Hand dieses Leitmotives wird eine gemeinverständliche Übersicht über alles Wissenswerte auch unter spezieller Berücksichtigung der Naturwissenschaften gegeben. Von diesem Gesichtspunkte aus sind die aus den beiden Wiener Exemplaren (cod. 2563, im Jahre 1354 zu Toulouse geschrieben und gemalt, und cod. 2583, gleichfalls aus dem XIV. Jahrhundert) reproduzierten Bilder: „Kreuzigung" und „Die Obliegenheiten der Engel", aufzufassen und zu erklären. Das Vollbild aus der Handschrift 2563, bei welchem der für die französische Miniaturmalerei charakteristische Schachbrettfond zu besonderer Geltung gelangt, zeigt in den Eckmedaillons Szenen aus der biblischen Geschichte: Mariae Verkündigung und Heimsuchung (oben), Geburt Christi und Verkündigung derselben an die Hirten (unten); neben dem Gekreuzigten Maria und Johannes, ganz oben Sonne und Mond. Ähnlich wie auf dem gegenüberstehenden hier

nicht reproduzierten Bilde, das den „thronenden Christus“ darstellt, sehen wir im Rahmen Engel mit Rauchfässern und Kerzen. Eine die kirchliche Lehre zur Nutzanwendung im profanen Leben verwertende Encyklopädie zieht eben auch die kirchliche Illustration zu ihren Zwecken heran, und zwar hier, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, unter bestimmten Hinweisen auf die Arbeit des Miniators. In gewissem Sinne ergänzt den Text noch die zweite hier reproduzierte Abbildung: Obliegenheiten der Engel (provençalisch: Estoria dels officis dels angels), Stärkung des Bedrängten (Langels conforta lome trebalhat, mit der Legende im Felde: aias en dieu esperansa), Speisung (Langels aporta vianda al sant home), Verkündigung (mit der Legende Ave Maria gratia), Einführung ins Paradies. Kunsthistorisch bemerkenswert ist die Ähnlichkeit mit den gemalten Glasfenstern der Kirchen, die hier noch sinnfälliger entgegentritt, als in der altfranzösischen Bilderbibel. Fast scheint es, als ob die Umrahmung (Bleieinfassung der Fenster) angedeutet wäre.



Gebetbuch (cod. 1855), Septemberbild aus dem Kalender

Die staunenswerten Fortschritte, welche die französische Buchmalerei bei Illustrierung von Devotionswerken gemacht hat, vergegenwärtigt kein Manuskript besser, als ein gewiss noch aus dem Beginne des XV. Jahrhunderts stammendes lateinisch-französisches Gebetbuch (cod. 1855). Das bei Darstellung einer Totenmesse auf dem Katafalk angebrachte Wappen: 3 Lilien auf goldenem Felde, weist darauf hin, dass die Prachthandschrift für ein Mitglied der königlichen Familie hergestellt wurde. An Feinheit,


Initium sci euangelii scdm iohā…
Gloria tibi domine.
In principio erat uer
bum. et uerbum erat
apud deum. et deus
erat uerbum. Hoc e
rat in principio apud deū. Om
nia per ipsum facta sunt: et sine
ipso factum est nichil. Quod fac
tum est in ipso uita erat: et uita
erat lux hominum. et lux in te
nebris lucet. et tenebre eam nō
comprehenderunt. Fuit homo
missus a deo: cui nomen erat io
hannes. Hic uenit in testimoni
um. ut testimonium perhiberet

Gebetbuch (cod. 1855)

Fleiss und Schönheit der Ausführung, Reichtum der Ausstattung und Fülle abwechslungsvollster Erfindung können auf diesem Gebiete mit unserem Wiener Exemplare wohl nur die berühmten, zum Teil in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten Livres d'heures des Herzogs Jean de Berry rivalisieren.* Charakteristisch für die Illustrationsweise der Zeit ist das ständige Nebeneinander kirchlicher, nicht ohne Empfindung vorgetragener Sujets, mit humoristisch-weltlichen, manchmal einer gewissen Derbheit nicht entbehrenden Darstellungen. Die Beschreibung, die Delisle von dem Randschmuck des unter dem Namen „Les belles grandes heures du duc de Berry" bekannten Manuskriptes, Ms. latin 919 der Nationalbibliothek, gibt (a. a. O. S. 396): „Toutes les marges sont couvertes de vignettes, de fleurs, de papillons, d'oiseaux, de quadrupèdes, d'anges, de démons, et de figures grotesques que l'imagination des artistes a variés à l'infini" gilt vollinhaltlich auch für unsere Wiener Handschrift. Über den herrlichen Kalender, aus dem 2 Blätter, Januar und September, hier reproduziert sind, urteilt Waagen: „Er ist in dem künstlerischen Schmuck der reichste, welcher mir jemals vorgekommen ist." Tatsächlich stehen wir vor Proben einer sehr hohen Entwicklungsstufe bildnerischer Kalenderdarstellung, deren Anfänge auf das Altertum zurückgehen. Das etwa dem II. Jahrhundert v. Chr. angehörige Relief an der Kirche Panagia Gorgopiko, der älteste bekannte Bilderkalender, weist bereits zwei charakteristische Momente auf: die Tierkreiszeichen als Ausdruck für den Zusammenhang der Zeitrechnung mit den ewigen Gesetzen des Sternenhimmels, und eine Reihe von Festdarstellungen, Versinnbild-

* Über diese vergleiche man den Aufsatz von Léopold Delisle: „Les livres d'heures du duc de Berry", Gazette des Beaux-Arts 1884, 97 ff., 281 ff.



ponatur tibi ad linguam dolo
sam.
Sagitte potentis acute cum
carbonibus desolatoriis.
Heu michi quia incolatus
meus prolongatus est habitavi
cum habitantibus cedar multum
incola fuit anima mea.
Cum hiis qui oderunt pacem
eram pacificus: cum loquebar il
lis: impugnabant me gratis.
Gloria patri et filio. psalm?
Levavi oculos meos in mon
tes: unde veniet auxili
um michi.
Auxilium meum a domino:

Gebetbuch (cod. 1855)

lichungen des menschlichen Wandels auf Erden. Diese Darstellung erfährt eine weitere Entwicklung sowohl in der römischen Kunst, deren Auffassung namentlich der sogenannte Kalender des Filocalus — am vollkommensten erhalten in einer Wiener Handschrift (cod. 3416) — wiedergespiegelt, wie auch in der christlichen des Mittelalters, welch letztere seit dem XII. Jahrhundert endgiltig die menschliche Einzelhandlung in die Kalenderillustration einführt.*

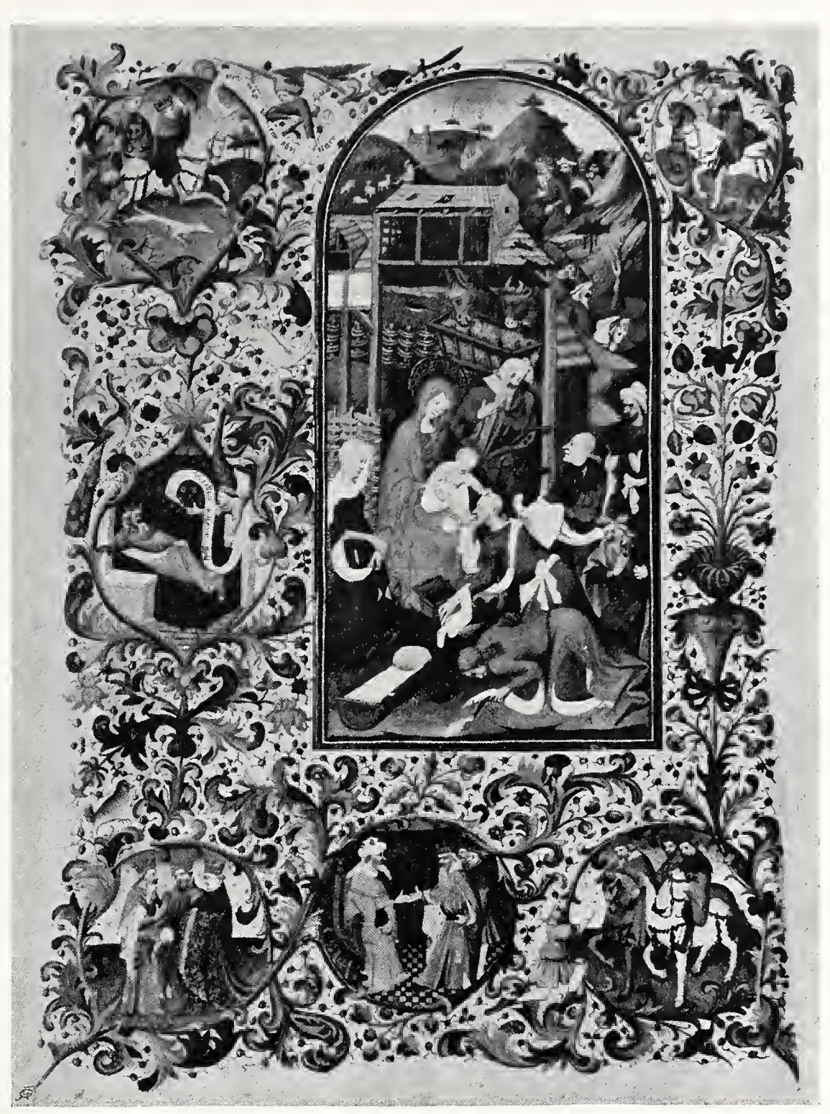
Die aus dem Kalender des cod. 1855 ausgewählten Proben bieten einen vortrefflichen Beleg, wie etwa um das Jahr 1400 die strenge schematische Anordnung auf diesem Gebiete der Buchillustration bei einem hervorragenden Denkmal der Miniaturmalerei zum Ausdruck gelangte. Das Incipit der Monatstafeln bilden die damals hiefür allgemein angewendeten, in grossen Dimensionen gehaltenen Buchstaben K L (Kalendae). In ihrem unteren Teile finden sich hier regelmässig zwei kleine Füllungen mit Sujets, die sich auf die wichtigsten Heiligentage beziehen: bei Monat Januar die heiligen drei Könige (6. Januar), bei Monat September die Jungfrau Maria (8. September) und ein heiliger Bischof. Das Januar-Kalenderbild enthält ferner oben neben dem K L das entsprechende Zeichen des Tierkreises („Wassermann", nicht, wie Waagen irrtümlich angibt, „Widder") und die für den Monat als charakteristisch gedachten Vorgänge. Seit uralten Zeiten verbindet sich

* Riegl, Alois: „Die mittelalterliche Kalenderillustration", Innsbruck, Wagner 1889. (Sonderabdruck aus den „Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung", Band X.)



Gebetbuch (cod. 1855)

mit der Jahreswende die Vorstellung, dass zur Zeit, da die Erde mit Schnee bedeckt ist und die Feldarbeit ruht, Gelegenheit zur Rast und Erholung geboten sei; daher der „schmausende und pokulierende Januarrepräsentant“, und daher auch hier, in verfeinerter Auffassung, die Darstellung des Mahles eines vornehmen Herrn, über den sich ein purpurner Traghimmel erhebt, und den vier Aufwärter geschäftig bedienen. Auf abgerundeten, durch Ranken- und Blütenornament verbundenen Feldern sieht man die Zurüstung zum Mahle, und zwar sowohl für Trank wie auch für Speise. Ein Hausoffizier, mit Degen bewehrt und mit einem Stab in der Hand, überschaut in leicht zurückgewendeter Haltung den Schanktisch, auf dem Gold- und Silbergeschirre blinken, und auf dessen unterem Teile man wieder die goldenen Lilien, diesmal auf blauem Grunde, wahrnimmt; darunter ein bankartiger Anrichttisch für die Speisen, auf dem ein mächtiger Braten transchiert wird. Ebenso typisch, wie diese den oberen und rechten Rand füllenden Monatsdarstellungen auf einem Haupt- und zwei Nebenfeldern, sind auch auf dem unteren Teile der einzelnen Kalenderblätter die kirchlichen Darstellungen. Rechts erscheint regelmässig eine Gestalt des alten Testamentes mit einem Apostel des neuen Testamentes, über die sich zwei gewundene Spruchbänder erheben, hier Jeremias und der heilige Petrus mit dem Schlüssel. Links davon, die Mitte des unteren Randes einnehmend, ein schlanker Bau mit gotischem Giebel.



Gebetbuch (cod. 1855)

Zwischen den Türmchen des Baues gewahrt man die Kirche als gekrönte Frau mit goldener Fahne. Weiter links, gegen den Rand gerückt, erscheint auf allen Kalenderblättern der heilige Paulus, auf diesem ersten von Gott Vater, der sich aus dem Himmel erhebt (mit der Legende: „Qui omnia creavit deus est"), inspiriert.*

Auf den übrigen Kalenderbildern sehen wir neben dem Apostel die Empfänger seiner Briefe, so die Römer (Februar), die Korinther (März) u. s. w.

Die typische Anlage der Kalenderbilder erkennt man am besten durch Vergleichung des zweiten hier beigegebenen Blattes: September; ausser den bereits oben erwähnten Füllungen der Buchstaben K L, rechts oben das Monatssternzeichen, die Wage. Oben die Arbeit im Weinberge, in den ovalen Feldern Keltern und Weinfüllung. Es sei bei dieser Gelegenheit daran erinnert, dass der Gedanke, die Weinlese in den Monatsbildern zu verwerten, so alt ist wie die Monatsbilder überhaupt. Matfre Ermengau nimmt denn in seinem Breviari direkt hierauf Rücksicht, indem er zum Monat September bemerkt (cod. 2583*, Fol. 54 a): „Per so penho li penhedor — A ley de vendemiador — Setembre los razims trencan — Essa vinha vendemian." Dass in deutschen Kalendern häufig der Monat Oktober zu Darstellungen der

* Waagen a. a. O., II, 71, hat dies nicht bemerkt, und auch die Position der, wie erwähnt, typischen Figuren falsch angegeben.

Weinlese verwertet wird, nicht, wie in französischen, der September, ist leicht erklärlich.

Wir bemerken nun, um zu unserem Bilde zurückzukehren, unter jener Darstellung den architektonischen Aufbau, rechts Micheas und Matthaeus mit den Spruchbändern, links Paulus und Timotheus.

Die Pracht der Kalenderillustration ist eine Art Einleitung zu den abwechslungsreichen Darstellungen ernsten und heiteren Inhaltes, die uns auf allen 261 Blättern des eigentlichen Gebetbuches begegnen. Von den köstlichen, auf die Ränder hingestreuten Drôlerien geben die Reproduktionen (Fol. 14a und Fol. 67a) eine Vorstellung. Der Humor, der zum Beispiel aus der Zeichnung des Geistlichen (am Rande rechts) spricht, wetteifert mit der Possierlichkeit der unterschiedlichen Mitglieder der Bärenfamilie. Unter den Vollbildern verdient zunächst Blatt 48b besondere Beachtung; die Einzeldarstellungen: Heimsuchung; Elisabeth, im Bette den kleinen Johannes kosend; Johannes in der Wüste, auf das Lamm hinweisend; Taufe Christi; Enthauptung des Johannes, rechts oben der Engel, der dem Zacharias erscheint, unten eben derselbe schreibend, sind gar wohl gelungen. Diese reiche illustrative Umrahmung bildet, wie Waagen (II, 72 f.) nachwies, ein würdiges Gegenstück zu dem Randschmucke der bereits erwähnten Grandes heures des Herzogs Jean de Berry.

Auf den beiden anderen, aus unserem Codex reproduzierten Vollbildern sieht man (Fol. 70 b) die Anbetung der Könige, deren Köpfe vortrefflich individualisiert sind — man achte auf die kontinuierende Darstellung im Hintergrunde, welche das Heranziehen der Könige veranschaulicht — und (auf Fol. 153) um das Hauptbild (David) einerseits Darstellungen der Tugenden: „humilité, sobriété, chasteté, souffisance, patience, diligence, charité“; anderseits, zum Teile etwas absonderlich in den gewählten Beispielen, die Laster: orgueil (ein Reiter, der vom Pferde stürzt), gloutonnie (ein halbnackter Mann, auf dessen Antlitz sich Schrecken malt), luxurie (ein liebend Paar), avarice (ein mit Geldzählen beschäftigter Mann), yre (eine Frau, die sich ersticht), peresce (wie bei gloutonnie ein halbnackter Mann, der sich die Haare rauft), envie (eine Frau, die einem Hunde einen Knochen wegreisst).

Ein bisher nicht beachteter Umstand rückt dem eben beschriebenen Prachtwerke den Codex 1840 — gleichfalls ein Gebetbuch — vom Standpunkte der Werkstätte aus nach einer Seite hin sehr nahe und gibt Gelegenheit, die Verschiedenheit der beiden, in den zwei hervorragendsten Wiener Proben der Heures-Illustration vertretenen Meisterwerkstätten deutlich vorzuführen. Schon Waagen und nach ihm P. Durrieu (Jacques de Besançon, S. 65 f.) haben darauf aufmerksam gemacht, dass Blatt 27 (Verkündigung) der Handschrift 1840 von einem anderen Meister gemalt sei als die übrigen Illustrationen der Handschrift. Waagen präzisierte sein Urteil sehr scharf, indem er hervorhob, dass das erwähnte Blatt von einem niederländischen



Gebetbuch (cod. 1855)

Meister stamme,* während alle übrigen „sicher von Franzosen ausgeführt sind“ und anderseits bei der Beurteilung der Handschrift 1855 (s. o.) als sicher annahm, dass dieses Gebetbuch, obwohl in Frankreich entstanden und für ein Mitglied der französischen Königsfamilie bestimmt, unter niederländischem, durch stark realistische Auffassung und volle satte Farben

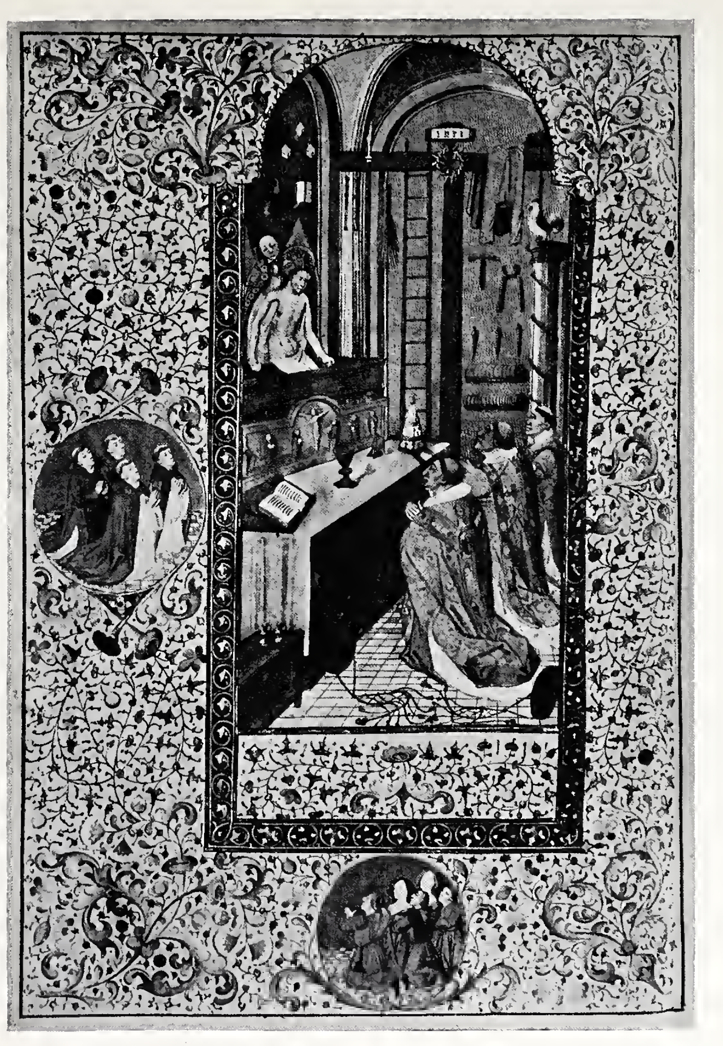
* „Die mehr individuellen, lebendigen und feinen Köpfe, die satten und kräftigen Farben, die grosse Ausbildung der romanischen Architektur in zarten Farben, von mattem Glanz, die Durchbildung der Gewänder von weichen Falten sprechen hier für einen trefflichen niederländischen Künstler.“ Allerdings fügt W. hinzu: „In dem reich in einem anderen Geschmacke verzierten Rande, in zwölf Füllungen von Blattgold, sechs Propheten und sechs Engel.“ (A. a. O. II, 77.)

kenntlichen Einfluss gemalt worden sei. Der Vergleich der Bilder dieser Handschrift mit dem einen, eine solche Ausnahmsstellung einnehmenden Blatte des Manuskriptes 1840, ergibt nun die Tatsache, dass sie unter dem Einfluss derselben Werkstätte entstanden sind. Darauf weist nicht nur im allgemeinen die grosse Ähnlichkeit der Konzeption, sondern auch völlige Übereinstimmung in Einzelheiten hin, wie namentlich der Vergleich der entsprechenden Darstellung (Verkündigung) des cod. 1855 (Fol. 25 b) lehrt. Besonders auffällig ist die ganz gleichförmige Darstellung der Flügel des Engels Gabriel, die an den Ansätzen beiderseits weiss, in den Ausläufern mit Gold und Pfauenaugen-Mustern versehen sind; ferner die gleichen Muster der Gravierung des (goldenen) Nimbus der Marienköpfe, Blatt 27 der Handschrift 1840 ist freilich die minder gelungene Nachbildung. Durrieu hält dafür, dass die übrigen Bilder von der Hand des vielfach tätigen Miniaturisten Jacques de Besançon stammen. Dann ist natürlich die Vermutung, dass der auf Blatt 130 genannte Johannes Parvi (Jean Petit), der früher als Meister jener Miniaturen galt, das Manuskript illuminiert habe, hinfällig.

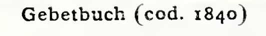
Das neben dem mehrfach erwähnten Blatte 27 reproduzierte Bild (26 b) zeigt den Unterschied, der diesen Meister von der Schule trennt, aus der die Illustrationen zu cod. 1855 und Blatt 26b unserer Handschrift hervorgiengen: er erstreckt sich auf Umrahmung sowie Vortrag und Kolorit (beide viel ruhiger). Bei der Architektur erscheint die graue Steinfarbe; die Vorwürfe sind, wie gerade Blatt 26 b bestätigt, mit Würde behandelt. Während Papst Gregor mit zwei Geistlichen eine Messe liest, erhebt sich Christus, von einem Engel gestützt, aus dem Grabe. An den Wänden sind Gegenstände, die sich auf die Passion beziehen, angebracht; auch Hahn und Würfel fehlen nicht.* In den kreisrunden Medaillons links und auf dem unteren Rande Gruppen von Geistlichen und Laien im Gebete. Als charakteristische Probe sowohl für die prachtvolle Randornamentation, wie für die tiefe Auffassung figuraler Darstellung, die denselben Meister (also, wie Durrieu will, Jacques de Besançon) auszeichnet, diene eine Abbildung des Blattes 18b mit der überaus sinnig dargestellten Maria, die das Jesuskind küsst, während auf dem das Kniestück umgebenden blauen Grunde zarte, auf der Reproduktion leider nicht genau zu unterscheidende Engelsköpfe erscheinen. Dasselbe Motiv — bewegte Gestalten in mattem Weiss auf blauem Grunde — hat, wie wir bereits sahen, in den mächtigen Initialen des Evangeliars des Johannes von Troppau reiche Anwendung und Entwicklung erfahren.

Ornamentation von grosser Feinheit und rein französischem Geschmacke findet sich auch in einem kleineren, aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts stammenden französischen Gebetbuche (cod. 2655, vgl. Waagen II, 75). In den Randverzierungen und Initialranken erscheinen Blätter und

* Eine prächtige, sich freilich nicht in so vielen Einzelheiten ergehende Darstellung der Messe des h. Papstes Gregor, dem in wunderbarer Vision beim Messopfer der vom Kreuz herabgestiegene Heiland erschien — einer der beliebtesten Vorwürfe der christlichen Kunst — findet sich auch in dem noch später zu besprechenden Gebetbuch Maximilian I. (cod. 1907).







Gebetbuch (cod. 1840)



Gebetbuch (cod. 1840)

Knöpfe in Gold, Blau und Rot. Das für die französische Schule charakteristische Dornblattmotiv — noch ganz in der Manier des XIV. Jahrhunderts gehalten — ist hier in vollendeten Specimina auf allen Seiten vertreten. An grösseren Illustrationen enthält die Handschrift nur drei; jede aber ist von besonderer Vortrefflichkeit. Das zur Reproduktion ausgewählte Blatt (Fol. 12 a) zeigt die im Grünen auf Polstern ruhende „Glorieuse vierge Roine", welche das Jesuskind auf dem Schosse hält. Dieses streckt sein Händchen nach den Blumen aus, die ihm ein Engel in einem Korbe darreicht. Die Szene ist gut aufgefasst, namentlich Haltung und Gesichtsausdruck des Kindchens vortrefflich gelungen. Zu beachten ist auch der für die französische Schule bezeichnende, ungemein fein ausgeführte Schachbrettfond.

Den eben besprochenen Perlen der im Dienste des Gebetbuchschmuckes stehenden Miniaturkunst reihen sich Meisterwerke französischer Profanmalerei aufs würdigste an; kaum dürfte auf ausserfranzösischem Boden diese Tatsache durch so herrliche Belege zu illustrieren sein, als durch den Schatz von Prachtcodices, den unsere Hofbibliothek ihr Eigen nennt. Eine gerechte Würdigung der Profanillustration hat von der Erwägung auszugehen, dass diese der mächtigen Tradition, die auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei ein volles Jahrtausend umspannt, entbehrte, vielmehr bei Darstellung ihrer Gebilde selbständig erfindend schaffen musste. Die französischen Prachtmanuskripte der Hofbibliothek führen uns nun die Meisterschaft, die diese frei schaffende Tätigkeit errungen hat, durch Bilderschmuck von unvergänglichem Werte vor Augen; sie geleiten



Gebetbuch (cod. 2655)

uns speziell an den Hof des kunstliebenden Königs René I., des Guten, von Anjou. Eigenartige Schicksale, in der Tat fata libellorum, haben es gefügt, dass das Wirken dieses liebenswürdigen Herrschers, der durch den Sohn seiner Tochter Iolanthe, René II. von Bar und Lothringen, seit der Verbindung Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen zum Ahnherrn unseres Kaiserhauses ward, sich nach überraschend vielen Richtungen gerade in den Bücherschätzen dieses kaiserlichen Erzhauses offenbart und verfolgen lässt.

René (1408 zu Angers als Sohn des Herzogs Louis II. von Anjou geboren) war „ein auserwählter Liebling des Unglücks". Harte Schicksalsschläge trafen ihn und seine Familie: ein geliebtes Mitglied nach dem anderen raffte ihm der Tod hinweg, das Kriegsglück wandte sich wiederholt von dem tapferen und ritterlichen Heerführer, und nach der verhängnisvollen Schlacht von Bulgnéville (Vogesen) sass er Jahre hindurch als Gefangener Philipps von Burgund im Turme zu Dijon. Die Verteidigung seines Thrones von Neapel wurde durch Verrat vereitelt; auch die letzten Lebensjahre wurden dem geprüften Herrscher durch die Besetzung Bars und Lothringens seitens Ludwig XI. verbittert. Was ihm aber das Kriegsglück versagte, hat er sowohl durch weise Verwaltung seiner Länder und treue Fürsorge für das Wohl seiner Untertanen, wie insbesondere durch Pflege der Künste und Literatur gewonnen, und der Ruf des „guten Königs" lebt heute noch wirksamer fort als ein blutiger Ruhm, den er durch glückliche Schlachten und Bedrückung seiner Gegner hätte erringen können.

René, eine entschieden dichterisch angelegte Natur, empfing schon in seiner Jugendzeit mächtige Anregungen, die diese Anlage schaffensfreudig stimmen mussten. An dem kunstliebenden lothringischen Hofe zu Nancy erzogen, war er als Einundzwanzigjähriger Zeuge jenes historischen Augenblickes, da Karl VII. feierlich gekrönt wurde; die späteren Schicksalsschläge

haben den Herrscher wohl gebeugt, sein tiefes Gemüt aber auch läuternd beeinflusst. Jene Befriedigung, die die äussere Politik und das Kriegsglück nicht gewährten, suchte und fand er in der Beschäftigung mit der Poesie und der bildenden Kunst. Diese seine Betätigung weist einen stark persönlichen Einschlag auf. In einer Schäferidylle umwebt er sein Liebesverhältnis zu Jeanne de Laval mit dichterischem Schleier. Der philosophische Traktat „L'abusé en cour" ist ein Echo der ihm durch Ludwig XI. gewordenen Enttäuschungen; in ähnlicher Weise entsprach die Schrift „Mortiffiement de vaines plaisances" der gottergebenen Stimmung, mit der sich der alternde König auf sein Ende vorbereitete.

Der Rückblick auf diese schriftstellerische Tätigkeit allein genügt nicht, die Bedeutung seines Hauptwerkes, des Romans „Livre du cœur d'amour épris", der ja gleichfalls persönlichen Verhältnissen Renés seinen Ursprung dankt, vollkommen zu verstehen. Es steht fest, dass René sich selbst als Maler betätigte, und wenn schon nicht künstlerischer Führer, so gewiss anregender Gönner einer Gilde war, unter der sich die französischen Meister: Pierre de Villant, Colin Descourtils, Jean Chapuis, Pierre Garnier, die Niederländer Barthelmi de Clerc und Coppin Delf befanden. Möglicherweise hat René auch die Goldschmiedekunst betrieben; bezeugt ist, dass er für Werke der Plastik und Architektur Entwürfe und Pläne lieferte. Selbstverständlich hat der eifrige Kunstfreund sich auch als Sammler betätigt und seine Schlösser mit Bildern, Miniatur-Handschriften, Prachtwaffen, Teppichen u. s. w. geschmückt. Ein begeisterter Freund der Natur, legte er herrliche Gärten an, und es wird berichtet, dass der „arkadische König", um drei Jahrhunderte den Trianonszenen vorauseilend, mit seiner geliebten zweiten Gattin Jeanne den Schäfer gespielt, die Fluren durchschritten und Lieder gesungen habe.*

Alle diese Momente literarischer, wie künstlerischer Entwicklung des Königs muss man zusammenhalten, wenn man das ganz einzig dastehende Exemplar seines Hauptwerkes, des Romanes „vom liebebefangenen Herzen", von dem Waagen behauptet, es sei „die schönste ihm bekannte Veranschaulichung eines solchen allegorischen Romans" (cod. 2597), entsprechend würdigen will. Als Vorbild für den allegorischen Inhalt diente jenes Werk, das zwei Jahrhunderte hindurch die mittelalterliche Literatur Frankreichs beherrschte, der berühmte Roman „de la Rose", den Guillaume de Lorris (gestorben circa 1230) begonnen und Jean de Meun, genannt Clopinel, fortgesetzt hat. René hält sich vollständig an den ideal veranlagten Guillaume, wie denn auch die allegorischen Figuren seines Romans fast völlig diesem entlehnt sind; der Realismus und die Satire des Jean de Meun sind Réné fremd. Wie der königliche Verfasser dazu kam, das Werk zu schaffen, sagt er in einem an Johann II., Herzog von Bourbon, gerichteten Nachwort, das sich allein in der Wiener Handschrift findet. Die Allegorien stellen sein eigenes

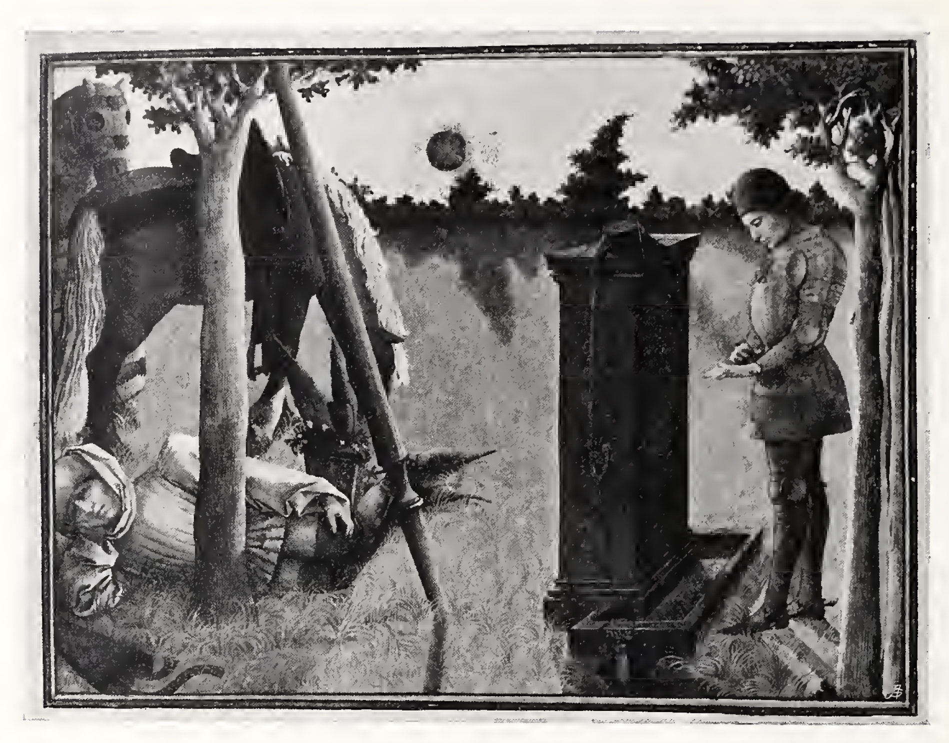
* Porträts des (bejahrten) Königs und dieser seiner zweiten Gattin in dem Werke: La Maison de Laval 1020—1605 par le comte Bertrand de Broussillon, Paris III (1900), 230. Daselbst p. 235 auch bibliographische Angaben über Beiträge zur Ikonographie Renés und Jeanne's.



Roman „Cœur d'amour épris" (cod. 2597)

Martyrium dar, das er „par paraboles" schildern will. Dieses Nachwort bekräftigt, was er gleich zu Beginn des Gedichtes andeutet und was eine meisterlich ausgeführte Illustration unserer Handschrift erklärt. Zu dem Bette des liebeskranken, halb wachenden, halb träumenden Königs tritt nachts Amour, nimmt ihm Cœur aus der Brust und blickt auf einen ganz in Weiss gekleideten jungen Mann, Vif Desir, in dessen Haltung sich Überraschung über den Vorgang ausdrückt. An dieses Bild hat Paul Durrieu wohl zunächst gedacht, wenn er (Bibl. de l'Ecole des Chartes 1892, S. 142) behauptete, das Wiener Exemplar sei „executé d'après l'ordre du roi amateur et enluminé sous ses yeux et, en tout cas, par son miniaturiste de prédilection". Haben wir hier doch eine Darstellung voll reizendster Intimität vor uns: der Halbschlaf des in seinem Bette ruhenden Königs ist durch meisterliche Behandlung von Augen und Mund gekennzeichnet, und der Realismus geht so weit, dass er den unbekleidet im Bette ruhenden König noch unrasiert darstellt. Amour trägt die bekannten Symbole: Flügel, Bogen und Köcher mit Pfeilen; auf Desirs Rockschössen bemerkt man goldene Flämmchen.

Ganz unvergleichliche Meisterschaft zeigt sich in der Lichtbehandlung. Die Beleuchtung der Szene geht von dem Winkel rechts aus, das heisst von dem Nachtlichte, das unter einem kleinen Gestelle verborgen ist; durch glücklich gewählte Stellung der Personen ist erreicht worden, dass in dem



Roman „Cœur d'amour épris" (cod. 2597)

Lichtkegel zunächst die Gestalt Desirs voll hervortritt; in einer etwas abgeschwächten Beleuchtung erscheint Amour, das Haupt des Königs, sowie die ihn einhüllende Decke. Dieser Lichteffekt kommt auf unserer Reproduktion besser zur Geltung, als auf der bisher gebotenen (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XI, Tafel 11). Das Nämliche gilt von anderen Einzelheiten der Darstellung, auf die hier zum erstenmal hingewiesen wird. Den Boden bedeckt, wie man deutlich sieht, eine in Zopfgeflecht ausgeführte Sâmâni-Matte orientalischen Ursprungs (die bedeutendsten Erzeugungsstätten dieser Geflechte befanden sich gegen Ende des Mittelalters in Cairo). Sowohl vor dem Bette des Königs, wie vor dem rechts sichtbaren Ruhebette liegen Fussteppiche; es sind, wie man auf unserer Reproduktion deutlich sieht, persische Teppiche, wie sie in gleicher Feinheit und Genauigkeit der Darstellung wohl schwer in mittelalterlichen Miniaturhandschriften zu finden sein dürften.

Auf der Bordüre des links angebrachten Teppiches hat Hofrat Karabacek das Vorhandensein arabischer Schriftzeichen konstatiert;* noch interessanter ist die Entdeckung, die er bei genauer Prüfung der an dem Rocke Amours angebrachten Bordüren machte. Dort sind mit fast photographischer Treue die in Goldstickerei hergestellten Schriftzüge der Bordüre des Kleidungsstückes wiedergegeben, dessen Original sich zweifellos im Besitze

* Die Form der Buchstaben kommt schon im XI. und XII. Jahrhundert vor, die bezügliche Ornamentation hat sich aber mit erstaunlicher Stabilität Jahrhunderte hindurch, bis in die neueste Zeit, in der persischen Teppichmanufaktur erhalten.

des Königs René befand. Die Schrift der Gewandborte (thirâz)* weist nach Hofrat Karabaceks Lesung auf ein Ehrenkleid hin, das von dem tscherkessischen Mamlûken-Sultân Beresbaj einem Grossemîr Ägyptens zum Geschenk gemacht wurde. Die sichtbare Ärmelborte trägt als Datum der Thronbesteigung des Sultâns die Jahreszahl 825 d. H. (= 1422 n. Chr.).

Das zweite, hier reproduzierte Bild führt eine völlig verschiedene Szenerie vor. Sie trägt nicht jene intim persönliche Note wie das erste; wenn wir uns jedoch erinnern, dass René ein begeisterter Naturfreund war, so liegt die Annahme nahe, dass er der bildlichen Skizzierung auch dieser Szene nicht fern stand, deren Zusammenhang mit dem Texte hier kurz angedeutet sei. Nach einer stürmischen und regnerischen, im Freien verbrachten Nacht hat sich Cœur früher als sein Genosse Desir erhoben und ist gerade damit beschäftigt, die Inschrift auf dem Zauberbrunnen zu entziffern:



Roman „Cœur d'amour épris" (cod. 2597)

Et qui bura a la fontaine
Il en souffrera puis grant paine;
Car faicte fut par artiffice
De Virgille ou dun sien complice.
Par quoy, quant aucun tastera
De la ditte eaue et gittera
Lavance sur ce perron cy
Tantost sera lair tout nercy

heisst es unter anderem auf der Inschrift. Cœur hatte am Abend vorher von dem Wasser getrunken und, weil es ihm gar nicht mundete, den Rest aus dem Napfe weggeschüttet; daher denn nun das Ungemach, unter dem die

* „Das Tragen und Verleihen derselben involvierte eines der Souveränitätsrechte des Islâm. Sie bildete den vornehmsten Teil des Ehrenkleides, wo sie entweder als Besäumung . . . dann rings um die Ärmel an den Oberarmen, zwischen den beiden Achseln, oder in der Textur ornamental verwendet, auftrat." Karabacek, „Die persische Nadelmalerei Susandschird" (Leipzig, 1881), S. 84. Anm. Über die in Seide oder Gold gewebten (gewirkten oder gestickten) Schrifttexte der Borten ebenda, S. 85 f.

beiden Gefährten in der Nacht zu leiden hatten. Es heisst nicht zu viel in das mit vollendeter Meisterschaft ausgeführte Bild hineininterpretieren, wenn wir in demselben mehr erblicken, als eine Illustration zu dem an sich recht harmlosen Abenteuer. Es führt uns den ganzen Zauber eines auf nächtlichen Gewitterregen folgenden sonnigen Morgens im Freien vor, und wenn der königliche Verfasser von „Regnault und Jeanneton", in dem er „das Erwachen des Frühlings und der Liebe in der Natur liebenswürdig und rein schilderte", es nicht gar selbst in all seinen Einzelheiten dem Maler skizzierend andeutete, so hat er gewiss an demselben das höchste Gefallen gefunden. Die von leichten Nebeln umhüllte Sonne hat sich eben über den Horizont erhoben — man beachte die langen Schatten, welche die Gebüsche werfen —, der Rasen, bei dem man jeden Grashalm unterscheiden zu können glaubt, ist noch taufrisch, der links befindliche Baumstamm erscheint in prächtiger Morgenbeleuchtung — das ist ungefähr die Szenerie, welche die beiden dargestellten Gestalten umgibt. Cœur, eine edle schlanke Jünglingsgestalt, ist, unschulds- und doch auch wieder ahnungsvoll, mit dem Entziffern der Inschrift beschäftigt, während Desir, der unseren Cœur — und welches Herz denn nicht? — begleitet, noch schläft. Cœurs Helm, auf dem ein Herz mit zwei Flügeln, um die sich pensées (Stiefmütterchen) winden, erscheint, steht neben dem Schlafenden. Die von dem Text des Romans unabhängige Allegorie, die das Erwachen in der Natur in Zusammenhang bringt mit dem erst „lesenden" Herzen und dem noch schlummernden Verlangen, ist zu naheliegend, als dass dieser Sinn sich dem denkenden Beschauer nicht aufdrängen müsste. Der Schatz an künstlerischen und Stimmungsmotiven, den dieses Meisterwerk der Miniaturkunst einschliesst, ist, wie hier beiläufig bemerkt sei, noch nicht völlig gehoben. Der Zauber, der bei Betrachtung solcher Bilder gefangen nimmt, darf aber nicht dazu verleiten, bezeichnende Einzelheiten, die von dem zeichnerischen und malerischen Geschick unseres Meisters zeugen, zu übersehen. Man beachte zum Beispiel auf dem eben besprochenen Bilde, wie die gute Behandlung der Perspektive die Augenhöhe Cœurs mit dem Gebüsch am Horizont zusammenfallen lässt, ferner die Wirkung der Sonne auf das Profil des Lesenden, auf die in recht naturwahrer Haltung wiedergegebenen Pferde und auf den schlafenden Knappen.

Ähnliches gilt auch von dem dritten hier vorgelegten Bilde. René, der in seinen Jugendjahren so lange Zeit im Lager zugebracht hatte, führt uns in eine solche aus Leinwand gebaute leichte Stadt. Die Bitte Desirs um Hilfe für Cœur bei dem mächtigen Honneur gibt hierzu Gelegenheit. Dieser wohnt natürlich in einem Prachtzelt. Als Desir diese tente suchte, „assez fut, qui la lui monstra", — wie es im Texte heisst. Das Original des Zeltes, wo „honneur tenoit conseil avecques ses barons", dürfte sich in Renés Besitz befunden haben; die Vorliebe des Königs für Prachtstücke der Kunstindustrie steht fest, ebenso die Tatsache, dass seine Schlösser Sammelstätten solcher Objekte waren, die er — das gilt ja sicher von den oben erwähnten Teppichen, von dem Rock und Köcher Amours — leicht den von ihm beschäftigten Malern



Teseide (cod. 2617)

zur Verfügung stellen konnte. Die auf den breiten oberen Borten des Zeltes befindliche Inschrift enthält freilich nur konventionelle Zeichen und man kann sich die Mühe ersparen, ihnen einen Sinn abzugewinnen; dasselbe gilt auch von andern Inschriften auf Zelten und Draperien, die sich in der René - Handschrift und auch in dem ihr, wie wir gleich sehenwerden, nahestehenden Teseide-Manuskript finden. Treue Wiedergabe der Inschriften findet sich aber dann, wenn sie aus dem Texte der Dichtung selbst wiederholtsind, wie zum Beispiel auf dem Stein der Fontaine de la fortune.

Eindringliche realistische Naturbehandlung und ausdrucksvolle Darstellung des Gegenständlichen, das Vermögen, Zauber und Seele der Natur zu erfassen, die eigenartigsten Lichteffekte in staunenswerter Anschaulichkeit wiederzugeben, das war eine Kunst, die wir um die Mitte des XV. Jahrhunderts namentlich in den Niederlanden und am burgundischen Hofe liebevoll gepflegt und hoch entwickelt finden. Als erste Meister derselben kennen wir die Brüder Eyck und die bedeutenden Vertreter ihrer Schule. Indem sowohl Waagen wie auch Eduard Chmelarz, der unserer Bilderhandschrift eine eingehende Erläuterung gewidmet hat (Jahrbuch a. a. O.), die Miniaturen derselben mit spezieller Rücksicht auf den in ihnen zutage tretenden Realismus jener Schule zuweisen, bemerken sie übereinstimmend,


Teseide (cod. 2617)

dass die René-Bilder noch einen Einschlag aufweisen, den man nicht anders als „echt französisch“ bezeichnen kann. Zu diesem gehören, wie Chmelarz ausführlich darlegt, die Beschränkung der Darstellung auf wenige Gestalten in grösserem Masstabe und die gewissenhafteste Deutlichkeit auch beim Vorführen des innern Lebens der Personen, die vor uns treten, „sozusagen wie in einem geistvollen Zwiegespräch begriffen, dessen Inhalt sich in wenigen, aber zutreffenden Worten zuspitzt“. Ein ausgezeichneter Psychologe, hat unser Illustrator „allegorische Schemen zur Illusion vollster Lebenswahrheit und Wahrscheinlichkeit“ erhoben. Hervorragende Meisterschaft zeigt die Behandlung des Helldunkels und der Beleuchtungseffekte; besonders bezeichnend ist die farbenabdämpfende, sehr feine Schraffierung im Gewande wie im Gesichte der Menschen, sowie die Charakterisierung der Arten bei Bäumen und Sträuchern. Auf Grund solcher Erwägungen gelangt Chmelarz zu dem Schlusse, dass der Meister unserer Prachtbilder in der Mitte stehe zwischen den Niederländern, wie Gerard Horebout und Gerard David einer-, und den Franzosen, wie Jean Foucquet, anderseits. In prinzipieller Übereinstimmung mit diesem Ergebnis stellt Durrieu (a. a. O.) zunächst fest, dass die Miniaturen unserer Wiener Handschrift des Romans — „de la plus admirable beauté“ — auch insofern eine ganz besondere Stellung einnehmen, als die Bilder des Pariser Exemplars des Werkes nicht nur später hergestellt sind als die der Wiener Handschrift, sondern sich schlechthin als Nachahmung eines Malers darstellen, der zweifellos unsere Handschrift, die älteste aller bekannten Abschriften des Textes, vor Augen gehabt hat. Der „Lieblings-Miniaturist des Königs“, der die Bilder ausgeführt hat, sei niemand anderer als Barthélemy de Clerc, Maler und valet de chambre Renés, der in Hinkunft noch einen ruhmreichen Platz in der Geschichte der französischen Kunst einzunehmen berufen sei. Diese Zuweisung widerspricht, wie man sieht, keineswegs den bisherigen Forschungen; die von Durrieu noch nicht mitgeteilten speziellen Gründe für dieselbe darf man mit Spannung erwarten.



Comment ypolite royne de Sithia depuis nommee
amazone & les dues du roy[me] ostrent leurs maris & autres
hommes par mort pour estre gouverneresses du roy[me].
Et se faisoient tailler la destre mamelle pour
mieulx tirer de larc

Au temps que egeo tenoit
pour roy dathenes en sithia
furent dames cruelles et
despites, auxquelles il sem
bloit grant aventure non estre deu les hommes sur

Teseide (cod. 2617)



Songe du Pastourel (cod. 2556)

Die grosse Ähnlichkeit in der künstlerischen Ausstattung, die zwischen der eben besprochenen René-Handschrift und einem gleichfalls herrlich illustrierten, Boccaccios „Teseide“ in französischer Übersetzung enthaltenden Manuskript (cod. 2617) obwaltet, ist unverkennbar. Schon vom Standpunkt rein ästhetischer Würdigung nehmen die beiden Manuskripte zusammen eine ganz besondere Stelle ein. Die Leistungen des Meisters, der in der Boccaccio-Handschrift die Blätter 14 b, 18 b und 19, 39, 53, 64 und 102 malte (Meister A.), gehören, wie Chmelarz rühmt, mit den Bildern der René-Handschrift zu den „schönsten Leistungen der Miniaturmalerei aller Zeiten“ (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, XIV, 326), und Durrieu nennt die beiden Bilderhandschriften „Monuments hors ligne de la miniature française dans ce qu’elle a créé de plus admirable“ (a. a. O. S. 143). Die jüngsten Forschungen haben sich nun mit Erfolg bemüht, die Prachthandschrift der „Teseide“ ganz in den künstlerisch und literarisch reich bewegten Kreis, dessen Mittelpunkt René bildete, zu rücken. Der Stoff der von Boccaccio etwa 1341 nach dem Vorbilde der „Aeneis“ Vergils und der „Thebais“ des Statius verfassten „Teseide“, die Fiammetta dem Dichter wieder geneigt machen sollte: der Kampf des Theseus mit den männerfeindlichen Amazonen; seine Heirat mit Hippolyta; die Liebe der gefangenen thebanischen Jünglinge Palemone und Arcita zu Emilia, Hippolytas schöner Schwester; ihr Zweikampf um die Geliebte, der durch Emiliens und des Theseus Eingreifen unterbrochen wird; das Turnier der berühmtesten Helden Griechenlands im Theater, wobei Emiliens Besitz den Siegespreis bildet; der Tod des Siegers Arcita, der sterbend Theseus bittet, Emilia dem Nebenbuhler zu geben — dieser Stoff fand dort fruchtreichen Boden. Dass Renés sinnige Gemütsart und dichterische Anlage für einen solchen Roman empfänglich war, steht ausser allem Zweifel. Hierzu kommt, dass der bedeutendste französische Prosaiker des XV. Jahrhunderts, Antoine de la



Neuf Preux (cod. 2577)

Sale, 1388 in der dem italienischen Einfluss am leichtesten zugänglichen Provence geboren und tatsächlich durch die italienischen Novellisten mächtig angeregt, als Erzieher Jeans von Anjou, des ältesten Sohnes Renés, an dessen Hofe wirkte. Durrieu meint betreffs des Urhebers der Übersetzung „Peut-être René lui-même n'y est-il pas étranger", entscheidet sich aber, vielleicht aus dem Grunde, weil Renés Arbeiten eine selbständige persönliche Note tragen, dafür, sie dem „petit groupe littéraire" zuzuweisen



Histoire des batailles de Judée (cod. 2638)

„qui s'était formé autour du roi". Unter dieser Gruppe tritt nun Louis von Beauvau, Grand Sénéchal von Anjou und der Provence, hervor, ein treuer Diener Renés und sein Nebenbuhler in schriftstellerischer Arbeit; diesem möchte denn Durrieu die Übersetzung zuschreiben. Hiermit würde vortrefflich stimmen, dass wir auf dem Widmungsbilde nicht etwa einen gewöhnlichen Clerc, sondern einen vornehmen Jüngling das Buch dedizieren sehen.

Auf jeden Fall haben wir in der Wiener Handschrift die älteste französische Übersetzung der „Teseide" vor uns, wie dies ausdrücklich in dem Schlusswort versichert wird. Sie ist, was die Textüberlieferung anlangt, nun freilich nicht, wie angenommen wurde (Jahrbuch a. a. O., S. 322), „vielleicht ein Unicum"; denn eine gleichfalls in der k. k. Hofbibliothek aufbewahrte Handschrift (cod. 2632) enthält denselben Text, allerdings mit Varianten,* und an verschiedenen Stellen, die übrigens mit denen der Bilder in der erstgenannten Handschrift nicht immer korrespondieren, ist der Raum für die Illustrationen ausgespart worden; sicher aber ist, dass die Miniaturen der Wiener „Teseide" in der mittelalterlichen Romanillustration einen ganz hervorragenden, heute noch nicht völlig gewürdigten Platz einnehmen. So

* Solche besonders in dem im Jahrbuch a. a. O., S. 324 auszugsweise publizierten Schlusswort.



Heroiden (cod. 2624)

bietet zum Beispiel die aus dem XV. Jahrhundert stammende, in der Nationalbibliothek zu Florenz aufbewahrte illustrierte Handschrift des Originaltextes der „Teseide", soweit man aus der in der „Geschichte der italienischen Literatur" von B. Wiese und E. Pèrcopo, Leipzig und Wien, 1899, S. 156, mitgeteilten Probe (der Zweikampf zwischen Palemone und Arcita in Anwesenheit der Emilia) ersehen kann, eine, namentlich im Landschaftlichen viel flüchtigere und auch sonst handwerksmässige Nachahmung der Miniaturen unseres Prachtmanuskriptes.



Livre de l'ordre de St.-Michel (cod. 2637)

Unter den wenigen Handschriften, die mit diesem rivalisieren können, befindet sich, wie bemerkt, das Wiener Exemplar des „Livre du cœur d'amour épris" des Königs René. Auf die zahlreichen Ähnlichkeiten, die zwischen beiden Handschriften obwalten, hat bereits Chmelarz in seinen mehrfach citierten gründlichen Untersuchungen aufmerksam gemacht. In Renés Roman wie in der „Teseide" fesseln die Bilder durch plastische Wirkung der Gestalten, durch die grosse Sicherheit der figuralen Linien und ebenso scharfe, wie geschmackvolle Farbengebung. In der „Teseide" „erscheinen einzelne Gestalten wie Wiederholungen aus dem Codex René". Auch das in den Bildern beider Handschriften wiederholt angebrachte architektonische Beiwerk (besonders im romanischen Stil, wobei buntfarbiger Marmor als Material bevorzugt wird), zeigt auffallende Übereinstimmung.





Changement de Fortune (cod. 2625)



Holländische Bibel (cod. 2771)

Mit Rücksicht auf die Lichtwirkung ist freilich der Spielraum für Parallelen einigermassen beschränkt. Der Maler des René-Romans ist, wie wir wissen, Meister des Helldunkels. In der „Teseide“ hingegen ist fast über alle Szenen volles freies Licht ausgegossen, und in demselben „glänzen und funkeln die hellen und kräftigen Farben der reichen Kostüme gleich bunten Juwelen in krystallenen Schalen“. Solche Meisterschaft hätte Chmelarz geneigt gemacht, die Teseide-Bilder, und zwar die oben angeführten des Malers A, dem grössten Miniaturisten jener Zeit, Jean Foucquet, zuzuweisen, wenn in ihnen nicht jede Spur von Kenntnissen der italienischen Renaissance, welche dieser Künstler in seinen Schöpfungen so gerne verwertete, fehlte. Den Kreis der eben vorgetragenen, im wesentlichen schon von Chmelarz angeregten Erwägungen hat zuletzt Durrieu noch enger geschlossen. René-Roman und „Teseide“ zeigen „au point de vue matériel une telle parenté, que l'on ne peut douter que les deux volumes n'aient une origine semblable et ne proviennent du même atelier“. Meister A ist für Durrieu identisch mit dem Künstler, der die René-Bilder schuf, daher also nach seiner Zuweisung kein anderer als Barthélemy

de Clerc. Meister B, der Schöpfer der übrigen Bilder der „Teseide", ist, was ja schon Chmelarz in gewissem Sinne andeutete, Jean Foucquet. Die letztere Zuweisung erscheint Durrieu möglich, weil er wie die Entstehung der René-Handschrift so auch offenbar die der „Teseide" noch in die Mitte des XV. Jahrhunderts rückt und daher annehmen kann, dass Foucquet die Bilder zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn, das heisst zu einer Zeit gemalt habe, da er die vollendete Meisterschaft, mit der er in anderen Werken, so insbesondere in den „Livres d'heures" glänzt, noch nicht erreicht hatte.



Holländische Bibel (cod. 2771)

Den Bemerkungen über die hier reproduzierten drei Blätter der „Teseide" hat noch ein allgemeiner, sich auf die Vergleichung mit den René-Bildern beziehender Hinweis voranzugehen. Der Meister, der den Roman des Königs illustrierte, schloss sich aufs engste dem Texte des Werkes des hohen Herrn an. Maler A und B schalten mit Boccaccios Erzählung vielfach so frei, dass man annehmen muss, sie hätten den Text nur oberflächlich gekannt oder diesen absichtlich nach ihrem Ermessen bei der Illustration variiert. Auch sind in der Erzählung getrennte Szenen auf den Bildern zusammengezogen. Die Schlussfolgerung, dass der König die genaue Illustration seines eigenen Werkes sorglich überwachte, die bildliche Interpretation der Erzählung Boccaccios aber dem selbständigen Ermessen der Künstler überliess, ist naheliegend.

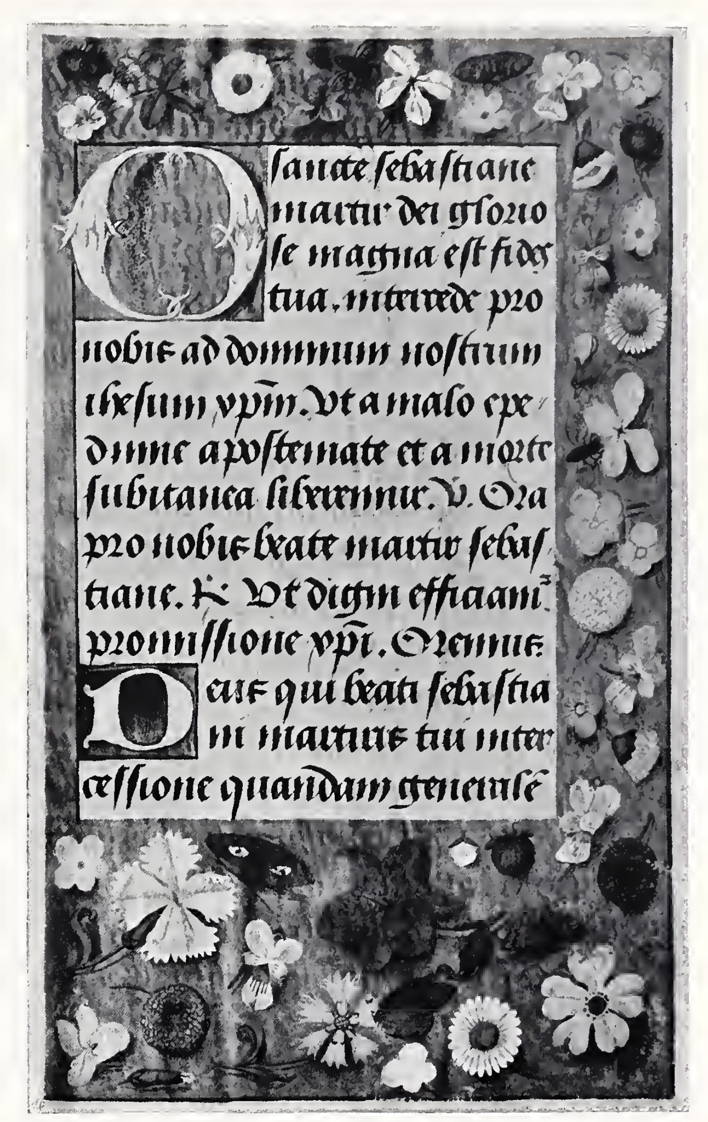
Dieses konnte natürlich am freiesten bei dem Dedikationsbilde walten. Die Überreichung des Buches erfolgt im Schlafzimmer der Dame, die, wie aus den Worten der französischen, dem Texte der Übersetzung vorangehenden Dedikation hervorgeht, dem Herzen des Gebers — nach Durrieu war es, wie wir bereits erwähnten, Louis de Beauvau — nahestand. Die Wahl des Ortes



Gebetbuch Maximilian I. (cod. 1907)

der Dedikation wird nach unseren Begriffen durch die Intimität des Vorganges nicht erklärt, entsprach aber dem damaligen Brauche; es zeigt sich eben hier die Kluft, welche die Sitten der guten alten Zeit von unserem Empfinden trennt. Es ist fast eine Indiskretion, wenn wir verraten, dass die Versuche, die vornehme Dame zu identifizieren, auf Jeanne de France, Tochter Karls VII., führten, die als Gönnerin der Literatur bekannt war und, wie wir wissen, eine mit Miniaturen geschmückte Übersetzung von Boccaccios Werk „De casu nobilium virorum et feminarum" besass. Das Bett der vornehmen Dame ist eine Art Gegenstück zu jenem, in dem René träumt. Noch wichtiger ist die fast völlige Übereinstimmung in der Bordüre der Teppiche, auf welcher gleichfalls die schon erwähnten arabischen Schriftzeichen erscheinen.

Ein Wort gebührt auch dem Einbande des überreichten Werkes. Es ist ja offenbar unsere Handschrift, die aber heute eine des kostbaren Inhalts nicht eben würdige, stark abgegriffene grüne Hülle aus Pergament trägt. Der kostbare Einband ist ebenso wie bei dem Exemplar des Romans von Girard de Roussillon, auf das wir noch zu sprechen kommen, abgelöst und durch einen sehr minderwertigen Umschlag ersetzt worden. Als Zeitpunkt für diesen Vandalismus besitzen wir einen terminus post quem, das Jahr 1524; in diesem wurde das Inventar der Bücher der Erzherzogin Margarete, der Tochter des Kaisers Maximilian I. und der Maria von Burgund, aufgenommen, und als Nr. 207 erscheint hier „ung livre en parchemin, richement historié, escript à la main, couvert de velours noir a deux fermilletz d'argent doré, parlant de Ypolite, royenne de Cithia, depuis nomée Amazeon". Für die Identifizierung


O sancte sebastiane
martir dei glorio
se magna est fides
tua. intercede pro
nobis ad dominum nostrum
iesum xpm. Ut a malo epi
dimie apostemate et a morte
subitanea liberemur. V. Ora
pro nobis beate martir sebas
tiane. R. Ut digni efficiamur
promissione xpi. Oremus.
Deus qui beati sebastia
ni martiris tui inter
cessione quandam generalem

Gebetbuch Maximilian I. (cod. 1907)

der solcherart beschriebe-nen Handschrift mit der un-serigen bildet natürlich der geringfügige Umstand, dass der „velours“ auf dem Bilde rot, nicht schwarz erscheint, kein Hindernis.

Die Illustration des Kampfes der Amazonen mit den Griechen gab dem Künst-ler reiche Gelegenheit zur Entfaltung seines Könnens. Wie er seine Aufgabe löste, lehrt schon ein flüchtiger Blick auf das Bild, wohl das wirksamste der ganzen Handschrift, und Durrieus Urteil, diese Miniatur sei „prodigieuse de vie, de force, et d'éclat“, kann man unter-schreiben. Boccaccios Er-zählung, die berichtet, wie die Amazonen mit ihrer Königin Hippolyta nach Ermordung ihrer eigenen Männer auch die an der skythischen Küste landenden Griechen zu misshandeln und zu töten wagten und wie Theseus, der jugendlich schöne Herzog von Athen, zur Sühne solchen Frevels gegen die kriegerischen Frauen auszog, wie ferner nur unter grössten Anstrengungen die Landung der Griechen an der feindlichen Küste gelang, musste den Künstler zunächst veranlassen, den Kampf möglichst bewegt und erbittert darzustellen; neben diesem Motiv war Gelegenheit zu land-schaftlicher Staffage, zu architektonischem Aufbau bei Darstellung der Burg und natürlich auch zur Vorführung der griechischen Schiffe, also eine Fülle von Aufgaben geboten, welche die volle Kraft eines ersten Meisters erheischten. Erstaunliche Gabe zu Komposition und lebendigem Vortrag macht sich bei der Schilderung des Kampfes geltend. Über hun-dert Personen gewahren wir hier, von welchen sehr viele — das gilt nament-lich vom Gesichtsausdruck — individualisiert werden. Wie im Epos die Griechen nur dem Namen nach erscheinen, in Wahrheit mittelalterliche

Ritter sind, so ist — worauf eigentlich gar nicht erst hingewiesen zu werden braucht — für Darstellung von Rüstung, Waffen, Kriegsgerät u. s. w. die Zeit des Malers massgebend. Ganz vorzüglich detailliert erscheinen die Schiffe, richtige Schlachtschiffe aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, denen wir übrigens auch im Josephus-Codex und in den „Croniques de Jherusalem" begegnen werden. An Grossartigkeit nicht leicht zu übertreffen ist die Amazonenburg: man beachte die hinter der Umfassungsmauer hervorlugenden Bürgerhäuser, die in unmittelbarer Nähe der Veste Schutz finden; diese Beobachtung erinnert so recht daran, dass das Wort „Bürger" von Burg stammt.

Kaum lässt sich ein schärferer Gegensatz denken als derjenige, welcher zwischen der wütenden Kampfszene und der Idylle, die uns Emilia im Burggarten vorführt, obwaltet. Die schöne Maid mit wunderbar zarten, über Nacken und Schultern herabfallenden Goldhaaren sitzt auf schwellender Rasenbank im blühenden Burggarten, flicht Kränze, singt Lieder und scheint in reizend unschuldiger Koketterie gar nicht zu bemerken, dass Palemone und Arcita, die doppelt bedauernswerten Gefangenen und Nebenbuhler, durch das Gitter des Burgverlieses nach ihr auslugen. Zutreffend bemerkt Chmelarz, dass solche Meisterschaft in realistischer und dabei doch zartsinniger Darstellung auch bei den anerkannten niederländischen Künstlern dieses Faches vergeblich gesucht werden dürfte.

Die drei hier vorgeführten Bilder zeigen, nach wie vielen Seiten hin sich das Können ihres Schöpfers betätigte. Sie stammen sämtlich vom Meister A, den Durrieu, wie bemerkt wurde, mit Barthélemy de Clerc identifizieren will. Irrte er hiebei nicht, so wird man auch seiner Schlussfolgerung, dieser Lieblingsmaler Renés sei „destiné à prendre à l'avenir une place glorieuse dans l'histoire de l'art français", beipflichten müssen.

Als tönender Nachhall des reichen literarisch-künstlerischen Konzertes, das René leitete, stellt sich der „Songe du Pastourel" des Jean du Prier dar, ein Werk, das, soweit bisher bekannt wurde, nur in einer einzigen Handschrift, im Codex 2556 der Hofbibliothek überliefert ist. In den Rechnungsauszügen des angevinischen Hofes erscheint Jean du Prier als „valet de chambre" und „maréchal des logeys (logis) du roi". Er wird für die „bons et agréables services" belohnt, die er dem König beständig leistete, und ausserdem wird ausdrücklich bemerkt, dass er literarische Aufgaben im Auftrage und nach Anweisungen seines königlichen Herrn ausgeführt habe. Er ist Verfasser einiger Mysterien (ministeria), denen zur Werdezeit der französischen Bühne eine so bedeutende Rolle zufiel. Wir wissen, dass solche liturgische Dramen in Anwesenheit Renés mit grösstem Aufwand und Prunk in Szene gingen. Das Bild eines Ahnen unseres Kaiserhauses, den wir als unerschrockenen Krieger, vortrefflichen Administrator, Freund der Natur, Dichter, Schriftsteller, Gönner der Künstler, ja selbständig künstlerisch tätig kennen lernten, offenbart sich uns hier in einer neuen Richtung: René war ein eifriger Theaterfreund, und so manches plastisch Greifbare und



Hortulus animae (cod. 2706) Kalenderbild.

wirksam Zugespitzte der im „Livre du cœur d'amour épris" vorgeführten Szenen (man denke an das Einführungsbild) lässt sich leicht mit der Vorliebe des Königs für die Bühne in Verbindung bringen.

Jean du Prier, über dessen Lebensumstände nicht allzuviel bekannt ist (Geburts- und Todesdatum konnten noch nicht ermittelt werden), war seinem neuen Herrn bis zu dessen Lebensabend als literarischer Helfer und Mitarbeiter treu geblieben. Als dieser starb (1480), war es nur natürlich, dass er sich dessen Enkel und Thronfolger empfehlen wollte, und dieser Absicht dankte auch aller Wahrscheinlichkeit nach der „Songe du Pastourel" seine Entstehung. Kein Stoff konnte dem Dichter willkommener sein, um sich bei dem jungen Herrscher einzuführen, als die Verherrlichung der Schlacht bei Nancy (1477), in der René II., unterstützt von tapferen Schweizerscharen, Karl den Kühnen von Burgund vollständig besiegte und dieser fliehend den Tod fand. Wie der Titel andeutet, ist das Gedicht in die Form eines Traumes gekleidet; und wie dieser Umstand deutlich auf jene reiche Visionsliteratur hinweist, die sich an den alten Rosenroman anlehnt, so ist auch Jean du Prier mit seinem „süssen" Sang Rhetor der alten Schule, Historiker und Moralist, erinnert auch in dem ziemlich ausgesponnenen Streite des Burgunders mit dem Tode an die „danses macabres", die bekanntlich in der mittelalterlichen Literatur eine so grosse Rolle spielen. Was übrigens der Dichter, von sehr persönlichem Interesse geleitet, an Schmeicheleien leisten konnte, zeigt die Ansprache, die auf zwei Tafeln dem Widmungsbilde eingefügt ist. Die erste Strophe:

„Chief des Lorrains, membre du lis de France,
Duc compillé en seve de noblesse,
Rollant en cueur, Olivier en vaillance,
Hector en fais, Lancelot en prouesse,
Paris en corps, Ponthus en hardiesse,
Tristan en bruyt, David en verité,
Vray Salomon, Alexandre en largesse,
Jesus vous doint vivre en prosperité“

gibt das Leitmotiv nicht nur für die zweite, sondern noch für eine Reihe folgender Strophen an.

Wichtiger als diese Art literarischer Tätigkeit ist die Frage, ob der Autor an dem sehr beachtenswerten illustrativen Schmucke der Arbeit teilgenommen habe. Diese Frage kann in gewissem Sinne bejaht werden. Betrachtet man das Titelbild, so denkt man unwillkürlich an die Bühnendichtungen Priers; er hat die mise en scène offenbar ganz vortrefflich verstanden, und dieses sein Verständnis wohl auch bei der Illustration des Werkes, die, wie wir meinen, nach seinen Angaben erfolgte, praktisch verwertet. Die vortreffliche Darstellung von Schlachten, die ungemeine Lebendigkeit, welche sowohl ländliche Szenen (mit dem „Pastourel“) wie auch die Diskussionen des Burgunders mit dem Tode auszeichnet, und nicht zuletzt, wie bemerkt, das Dedikationsbild, sind hiefür Belege. Es liegt nahe, anzunehmen, dass hier der kniende Verfasser dem in reichen Kleidern vor ihm stehenden Herzoge die Verse rezitiert, die sich auf den Inschriftentafeln finden. Man beachte die Pose des Herzogs, der den Wurfspiess in der Hand hält, sowie die Personen des Gefolges, die sich mit dem im Vordergrunde dargestellten Vorgange beschäftigen. „Diese Figuren,“ bemerkt Waagen in seiner Beschreibung a. a. O., II, 86, „sind mit der Feder zart und meisterlich gezeichnet und in Aquarell so leicht angetuscht, dass die Köpfe und die Luft gar nicht davon berührt werden und auch sonst das Pergament in den Lichtern überall durchschimmert. Die Gewänder, in der Art wie bei Memling geworfen, sind in den Lichtern in feiner Weise mit Gold gehöhet, das Grün sowohl bei ihnen als in den Landschaften saftig.“

Die aquarellierten Federzeichnungen unserer Handschrift — auf jeder der 69 Seiten findet sich ein Bild — zeugen von nicht allzureicher Palette, aber sie erzählen, wie aus der vorgelegten Probe ersichtlich, ganz vortrefflich, sind voll Leben und Eleganz und stehen auch in Handhabung der Perspektive auf der Höhe der Zeit, Beginn des XVI. Jahrhunderts. Das Gedicht selbst dürfte in den beiden letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts entstanden sein. Dass wir in der Wiener Handschrift das Dedikationsexemplar vor uns haben, ist nicht anzunehmen.

Die illustrierten Werke älterer Geschichte, namentlich die Übersetzungen alter Autoren in der französischen Sektion unserer Ausstellung geben Anlass, auf eine Bemerkung zurückzugreifen, die bei Erläuterung des Bildes des Amazonenkampfes in der Teseide-Handschrift gemacht wurde. Unter den mittelalterlichen Historikern und Übersetzern altklassischer





Hortulus animae (cod. 2706)



Hortulus animae (cod. 2706)

Werke gibt es in Frankreich niemand, der sich an tiefem Erfassen antiken Geistes mit einem Petrarca hätte messen können. Das sieht man am deutlichsten an den Übersetzern. Weder Pierre Berçuire noch Nicole Oresme, weder Raoul de Presles noch Jean de Courtecuisse oder Laurent de Premierfait waren wirkliche Humanisten. Alte Geschichten und Übersetzungen wurden nicht zu literarischen und wissenschaftlichen Zwecken geschrieben, sondern „um die Jugend zu stärken", „pour le proufit et utilité du roiaume et de toute crestienté", wie Raoul de Presles einmal sagt. So haben denn namentlich die Übersetzer nicht eben durch allzu grosses Verständnis der Originaltexte gesündigt, wenn auch die Fälle immer seltener wurden, die man bei dem Kompilator der „Fais des Romains" beobachten konnte, der die Vestalinnen mit nonnes oder abbesses identifizierte und der die Bekleidung Caesars mit der Würde eines pontifex maximus schlechthin mit zwei Worten erzählte: „fu evesques".

Es ist, als ob der Miniator der Handschriften 2577 und 2578 für die eben gekennzeichnete Tatsache hätte eine Illustration liefern wollen. Die beiden Manuskripte enthalten die Geschichte der bereits von Jacques de Longuyon zu Beginn des XIV. Jahrhunderts in seinem „Veus du paon" zum erstenmal erwähnten „dreimal drei Tapferen", eine Geschichte, die sich in der Folgezeit grosser Beliebtheit erfreute und hier, wie aus den einleitenden Worten hervorgeht, von Sébastien Mamerot im Auftrage des Louis de Laval, Seigneur de Châtillon en Vendelois im Jahre 1463 bearbeitet wurde. Die beiden Bände sind „escrips par moy Robert Briart du dyoceze de Bayeux en la Cité de Troyes en Champaigne en lan mil CCCC soixante et douze". Die neun Helden: Hektor, Alexander, Caesar, Josua, David, Judas Makkabaeus, Artus, Karl der Grosse und Gottfried von Bouillon — die Namen

sind auf der oberen Leiste des Titelblattes zu lesen — erscheinen durchwegs als die typischen mittelalterlichen Ritter, zum Teil in goldnen, zum Teil in stählernen Renaissanceharnischen; Iulius Caesar und Karl der Grosse tragen eine völlig ähnlich gearbeitete Kaiserkrone. Noch charakteristischer ist der Umstand, dass an der Basis auch die Wappen der neun Helden angebracht werden, die, abgesehen von dem Gottfrieds, natürlich freiem Spiele der Erfindung ihre Entstehung danken. Besonders ausgezeichnete Stellung nimmt der gefeierte Nationalheld, Bertrand du Guesclin, der den neun Tapferen als Zehnter hinzugefügt wird, ein. Er steht, mit einem dunklen Stahlharnisch angetan, vereinzelt auf dem ganz in französischer Manier verzierten Rande; die Linke hält einen Schild, der einen Doppeladler zeigt, während auf dem Spruchbande des Speeres in der Rechten des Helden sein Name in goldnen Buchstaben prangt. In der Initiale P bemerkt man als Füllung das Wappen der Montmorencys. Die Bildchen auf dem unteren Rande verewigen den Verfasser des Werkes, was ja angesichts des grossen Umfanges der Arbeit nur recht und billig ist. Links Mamerot bei der Arbeit, rechts die Übergabe des Buches an Laval (vgl. Waagen II, 78 f.).



Hortulus animae (cod. 2706)

Die für die Auffassung des Mittelalters charakteristischen Illustrationen der „Neuf Preux“ leiten vortrefflich zu den Schildereien über, mit denen die Übersetzungen von Werken der antiken Literatur geschmückt wurden. Wir legen hier zwei Proben vor: Eine, die sich als Denkmal echt französischer Schule der Miniaturmalerei charakterisiert, und eine andere, die, obwohl auf französischem Boden entstanden, deutlich fremde Einflüsse aufweist. Typisch-nationales Gepräge zeigen die grossen Bilder, welche den einzelnen Buchanfängen einer französischen Übersetzung der von Flavius Iosephus



Hortulus animae (cod. 2706)

verfassten Geschichte des jüdischen Krieges vorgesetzt sind. Von dieser französischen Übersetzung, die Guillaume Coquillart veranstaltete und die nach einer Notiz am Schlusse unserer Handschrift (cod. 2538, vgl. Waagen II, 88 bis 90) am 23. März 1463 vollendet wurde, sind verschiedene Exemplare bekannt. Das vorliegende dürfte durch die ganz besonders gelungenen Illustrationen eine bevorzugte Stelle beanspruchen. Zu einer überaus fleissigen und bedachten Ausführung im allgemeinen tritt lebhaft bewegte Komposition, gelungene Darstellung des Landschaftlichen und vortreffliche Beobachtung der Perspektive. Auf dem reproduzierten Blatt (Beginn des 5. Buches) sieht man bis ins kleinste Detail sorgsam ausgeführte Kriegsschiffe,* deren längs des Bordrandes angebrachte Schilder und deren Fahnen denselben Doppeladler aufweisen, wie ihn der Schild Guesclins in dem Exemplar der „Neuf preux“ zeigte. Man beachte die vortreffliche Individualisierung bei den Kriegern und den Ruderern des Bootes im Vordergrunde, ferner die besonders gelungene landschaftliche Szenerie, die Burgen, welche den Hafen sperren, und die Hügellandschaft an dem verschwimmenden Horizonte.

Dieselbe Kluft, die eine Kriegsgeschichte von Liebesbriefen scheidet, trennt auch die Handschrift 2624 mit der französischen Übersetzung von Ovids Heroiden in ihrem illustrativen Teile von dem des eben besprochenen Manuskriptes. Von dieser Übersetzung, die Octavien de Saint-Gelais (geb. 1466, seit 1494 auf Fürsprache Karl VIII. hin Bischof von Angoulême, † 1502)

* Das erkennt man so recht beim Vergleich mit den ziemlich handwerksmässig ausgeführten Schiffen auf der Anfangsillustration in dem Tristan-Manuskript der Pariser Nationalbibliothek, Fds. fr. 103. (Abgebildet in der Histoire de la Langue et Littérature française, Paris, I, [1896], 272.)

zum Urheber hat, sind mehrere reich illustrierte Exemplare bekannt, die von Paul Durrieu und Jean J. Marquet de Vasselot eine eingehende kunstkritische Würdigung erfahren haben.*

Vergleicht man die von diesen Forschern in ihrer Schrift (S. 11) gebotene Beschreibung der Bilder eines solchen Exemplars mit dem hier wiedergegebenen Bilde „Phyllis schreibt an Demophon", Brief II, so wäre man leicht versucht, sie auf die Illustrationen unserer Handschrift zu beziehen; man würde aber irren. Die Wiener Handschrift ist in dem Aufsatze leider nicht berücksichtigt; jene Beschreibung bezieht sich auf die Handschrift der Pariser Nationalbibliothek Fonds français Nr. 873. Die auffallende Ähnlichkeit zwischen dieser und unserer Wiener Handschrift (beide sind, nebenbei bemerkt, in Grossoktav und beide haben 21 Vollbilder) gestattet mit Rücksicht auf den Umstand, dass die genannten Kunsthistoriker über Ursprung und Werkstätte der Bilder des Pariser Manuskriptes ganz bestimmte Nachweise liefern, interessante Schlussfolgerungen. Durrieu und Marquet de Vasselot weisen zunächst überzeugend nach, dass die Pariser Handschrift für den König Ludwig XII. ausgeführt wurde. Die Suche nach der Werkstätte, die für den genannten König Bilderhandschriften lieferte, führte unsere Autoren nach Rouen. Dort hatte der Kardinal Georges d'Amboise, ein grosser Bibliophile, eine Schar von Miniaturisten um sich versammelt, denen er gar lohnenden Erwerb gewährte. Die „mise pour les livres, que monseigneur fait escrire" betrug allein während der Jahre 1502 und 1503 eine Summe, die, nach heutigem Münzwert, etwa 5880 Francs ausmacht. (A. a. O. S. 9, Anm. 1.) Den Löwenanteil hieran hatte Meister Jean Serpin, wohl der



Hortulus animae (cod. 2706)

* Les Manuscrits à Miniatures des Héroides d'Ovide, traduites par Saint-Gelais. (Extrait de l'Artiste, Mai et Juin 1894.)

bedeutendste unter jenen Miniaturisten. Ihm gesellten sich Nicolas Hiesse, Robert Boyvin und der später berühmt gewordene Estienne Dumonstier bei.

Aus dieser Schule sind sehr bemerkenswerte Bilderhandschriften hervorgegangen: Ms. 54 der Bibliothèque Nationale, Ms. 2678 und 2679 in derselben Bibliothek; das erstgenannte mit 428 Miniaturen, die beiden andern mit zusammen 74 zum Teile grossen Bildern, sämtlich im Auftrage des Kardinals angefertigt. Ein bemerkenswertes Charakteristikum des Stils der Malschule zu Rouen ist die Nachahmung italienischer Vorlagen; sie erklärt sich vortrefflich durch den Umstand, dass Georges d'Amboise das Glück hatte, einen grossen Teil der Prachthandschriften aus der Bibliothek der Könige von Aragon zu Neapel zu erwerben (1501), die dann einen köstlichen Bestand der im erzbischöflichen Palais zu Rouen aufbewahrten Sammlungen bildeten und für die vom Kardinal beschäftigten Miniaturisten vorzügliche Muster abgaben. Um nun den Kreis der für die Beurteilung der Wiener Heroidenhandschrift wichtigen Folgerungen zu schliessen, haben wir noch, immer unseren Gewährsmännern folgend, zu bemerken, dass auch die nachweisbar für König Ludwig XII. hergestellten Miniaturhandschriften, so ausser der bereits erwähnten Pariser Heroidenhandschrift noch die illustrierten Petrarca-Übersetzungen, Fds. fr. 225 und Fds. fr. 594 der Pariser Nationalbibliothek, in den Bildern vollkommene Ähnlichkeit mit den Amboise-Handschriften aufweisen. Ausserdem ist für Fds. fr. 595 die Anfertigung in Rouen durch eine Note ausdrücklich bezeugt.

Es ist also eine stattliche Gruppe Roueneser Bilderhandschriften, der sich das Wiener Heroidenmanuskript anschliesst, und die sich in diesem geltend machenden Einflüsse der italienischen Renaissance sind gleichfalls in befriedigender Weise erklärt. Die Probe auf die Richtigkeit der Behauptung von der engen Verwandtschaft zwischen der Wiener und der Pariser Handschrift im einzelnen, speziell an dem reproduzierten Bilde, zu machen, ist ebenso anziehend wie lehrreich. Fast alle in der oben zitierten allgemeinen Beschreibung der Bilder der Pariser Handschrift hervorgehobenen Merkmale sind mit Leichtigkeit auf unserem Bilde wiederzufinden: die grosse Schlankheit der übermässig lang geratenen Gestalten der Heldinnen, mit der die Kopfdimension in keinem Verhältnisse steht; der Mangel an Bewegung in den fahlen Gesichtern; das reiche, von dekorativem Sinne zeugende Kostüm; der dekolletierte Oberleib mit den aus zwei getrennten Stücken gebildeten Ärmeln; der aufgeschlitzte Rock, der die Beine bis zur Höhe der Hüfte freilässt u. s. w. Ähnliches gilt von der Szenerie. Wir sehen Phyllis in dem grossen Palastsaale auf einem mit bildhauerischem Schmucke versehenen Throne. Auch die Basreliefs und Ornamente, von denen unsere Beschreibung spricht, fehlen nicht. Was der Meister der Wiener Handschrift variierte, ist die Einteilung der Felder. Das Hauptfeld ist in der Regel der schreibenden Heroine (manchmal zusammen mit ihrem Helden, manchmal diesem allein) eingeräumt; auf drei kleinen Seitenfeldern (auf dem Rande links) werden Ereignisse aus dem Leben der Liebenden erzählt: auf unserem

Bilde oben die Übergabe des Briefes an den Schiffer, der die Fahrt zu dem Geliebten machen soll; im Mittelfelde die Rückkehr Demophons auf dem Schiffe; das letzte Feld zeigt Phyllis an einem Baume erhängt und daneben den zurückgekehrten Demophon, der seinem Entsetzen über diesen Anblick Ausdruck gibt.



Hortulus animae (cod. 2706)

Der Illustrator folgt hier dem Berichte des Servius, der von dem tragischen Ende der Phyllis erzählt und noch hinzufügt, dass sie in einen blätterlosen Mandelbaum verwandelt wurde; als Demophon — zu spät — zur Geliebten zurückkehrte, umarmte er den Baum, der auf der Stelle frische Blätter trieb. Bemerkenswert wäre noch eine Einzelheit, welche die im Vergleiche zu den Illustrationen der verwandten Pariser Handschrift etwas freiere Variierung der Haupt- und Nebendarstellungen im Wiener Exemplar betrifft. Anlass zu dieser Bemerkung bieten die genauen, von Durrieu und Marquet de Vasselot veröffentlichten Angaben über die Feldersujets auf dem ersten Bilde des Pariser Manuskripts (Penelope an Odysseus). Auf dem grössten der drei Felder sieht man am Meeresstrande Penelope, die einem Schiffer ihren Brief übergibt; ihr langes, zahlreiche Falten werfendes Kleid ist bis zur Höhe der Hüften geöffnet. Der Schiffer verneigt sich vor ihr, um sie zu grüssen; eine tief zurückweichende Landschaft bildet die Staffage. Das zweite kleinere Bild veranschaulicht die Übergabe des Briefes an Odysseus durch den Boten; in einem weiteren kleinen Bilde links Penelope schreibend. Die Wiener Handschrift zeigt hingegen auf dem Hauptbilde Penelope schreibend, auf den drei kleineren Darstellungen links die Heroine: 1. bei der Arbeit an dem Gewebe, durch die sie die Freier täuscht; 2. im Gespräch mit einem alten Manne; 3. den aus dem Schiffe gestiegenen Odysseus begrüssend. Wie man sieht, hat der Illustrator der Wiener Handschrift die Feldereinteilung zwar variiert,

das Motiv des ersten Penelope-Bildes der Pariser Handschrift jedoch für das erste kleine Bild auf dem Phyllis-Blatte, und ferner, wie wir noch hinzufügen wollen, auch auf dem vierten Hauptbilde verwertet.*

Auf dem unteren Teile der Umrahmung der Bilder in der Wiener Handschrift liest man IL CE FERA, darunter auf einem geschwungenen Spruchbande POC A POC; rechts auf dem Spruchbande ein den jüdischen Gesetzestafeln ähnliches Diptychon mit gekritzelten Zeichen, die hebräische Buchstaben nachahmen.

Aus der grossen Zahl französischer Bilderhandschriften der Wiener Hofbibliothek, die ausser den bereits gewürdigten sich der Besprechung besonders empfehlen, heben wir noch zwei Stücke heraus, welche die illustrative Arbeit der französischen Malschule nach zwei stark divergierenden Richtungen veranschaulichen.

Der künstlerische Wert des Hauptbildes, das den „Livre de l'ordre de très crestien Roy de France Loys XIe a l'onneur de Saint Michel“ (Ende des XV. Jahrhunderts, cod. 2637) schmückt, ist verschieden beurteilt worden; Waagen (a. a. O. II, 79) meint, er sei sehr untergeordnet; im Gegensatz hiezu hat Durrieu (Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 1892, S. 118 f., und in seinem Buche: Jacques de Besançon, 83 ff.) diese Arbeit für eine der besten Jacques de Besançons bezeichnet, dem er, wie man sich erinnert, auch die überwiegende Mehrzahl der Bilder des früher ausführlich besprochenen Gebetbuches (cod. 1540) zuweist. Jedenfalls ist das Bild ein beachtenswertes Gegenstück zu der schönen, ein Pariser Exemplar der Statuten (Bibliothèque Nationale F. Fr. 19819) schmückenden Miniatur, die Durrieu Jean Foucquet zuweist. (Vergl. Gazette Archéologique XIV, 1889, 61 ff. u. Pl. 14.)

Ludwig XI. erscheint im königlichen Ornat und mit der Krone auf dem Haupte, von einer grösseren Zahl von St. Michael-Ordensrittern umgeben. Auf dem Tische rechts sieht man die Insignien des Ordens, zu denen auch der weisse Mantel gehört. Ganz vorn kniet vor dem Könige ein Sekretär, der bereit ist, das Protokoll der Zeremonie aufzunehmen. Den Abschluss des Zimmers nach vorn bilden rechts und links zwei, spätgotische Motive zeigende Kolumnen; jede trägt einen Engel, welcher einen Schild umfasst, auf dem die Lilien sichtbar sind. Als Verbindung der beiden Engel und als gleichzeitiger Abschluss des Rahmens nach oben dient ein gotischer Bogen.

In einen völlig verschiedenen Kreis führt uns das aus der Handschrift 2625 reproduzierte Bild, eine Illustration zu dem „Changement de fortune en toute prosperité faicte pour madame Merguerite, Archeducesse d'Austriche“, verfasst von dem Neapolitaner Michele Ricci, der die Stelle eines Rates des Königs von Frankreich bekleidete. Das vorgeführte Bild wird durch den Titel des Werkes erklärt. Links sehen wir die geflügelte

* Die in der Ambrosiana zu Mailand befindliche Handschrift J. 69. Sup. aus dem XV. Jahrhundert enthält eine italienische Prosaübersetzung der Heroiden mit leicht kolorierten Federzeichnungen. Diese füllen ohne Feldereinteilung den unteren Rand der beschriebenen Blätter. Penelope erscheint schreibend links im Vordergrund, Telemach ihr zur Seite; rechts ein grosser Webstuhl. Der Phyllisbrief hat kein Bild.



Gebetbuch (cod. 1858)

Fortuna auf dem Rade schwebend, das ja unzähligemal in mittelalterlichen Darstellungen, so zum Beispiel auch in den Renard-Romanen (Bibl. Nat. Fds. fr. 372, Fol. 60) der Versinnbildlichung des Schicksalwechsels dient. Originell ist der hier veranschaulichte Gedanke, den Zaum der Fortuna um das Szepter der Fürstin zu winden, die, um den Eindruck zu vervollständigen, in reichem fürstlichen Ornat unter einem Baldachin auf einem Thronsessel sitzend vorgeführt wird (vgl. Waagen II, 91).

Die Illustrationen zum Changement de Fortune stammen zweifellos aus der französischen Schule und müssen, so wirksam sie auch sein mögen, als sehr kühner Versuch bezeichnet werden, mit jenen herrlichen Erzeugnissen der Miniaturmalerei zu rivalisieren, welche die kunstliebende Erzherzogin Margareta von Österreich in den Sammlungen und Büchereien der von ihr verwalteten Niederlande entzücken mussten.

* * *

Um dieselbe Zeit, da die französische Miniaturmalerei sich zu selbständigem Schwunge erhebt — in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts — beginnt auch die niederländische Buchillustration jenes selbständige Gepräge anzunehmen, das sie von den übrigen europäischen Malschulen unterscheidet, ein Gepräge, das ihr bald weitreichenden Einfluss verschaffte und auch in der heimischen Tafelmalerei deutliche Spuren zurückliess. Man hat das charakteristische Merkmal der vlämischen Miniaturmalerei in das eine Wort „Realismus“ zusammengefasst; dieser äussert sich einerseits durch Individualisierung beim Figürlichen, durch Wahrheit in Ausdruck und Haltung, anderseits durch frische, lebendige, satte Farbengebung und grossen Reichtum der Palette. Die manchmal derb-realistische, manchmal von köstlichem Humor durchwehte Darstellung auf den Kleinbildern leitet denn zu den

lustigen, familiären Genregemälden über, die den Ruhmestitel der vlämischen Meister bilden. Das Streben, mit Aufwand der wirksamsten Darstellungsmittel volle Nachahmung der Natur zu erzielen, wird in Jan und Hubert van Eyck verkörpert. „Dans leurs délicieuses peintures, si pleines de fraîcheur et de delicatesse, la matière commence déjà à étouffer l'âme“ behauptet Cahier* von den beiden Brüdern.

Solche Meisterschaft verfehlte nicht, verführerischen Zauber auszuüben. Die dominierende Stellung, welche diese Schule erreichte, verdankt sie nicht in letzter Linie dem Umstande, dass sowohl ihr Führer, Jan van Eyck, den man nicht mit Unrecht in gewissem Sinne einen „kosmopolitischen Meister“ genannt hat, als auch seine Jünger weite Reisen machten. Sie wurden allenthalben beschäftigt, fanden in König René, in dem Herzog Jean de Berry unternehmende Gönner, arbeiteten für König Matthias Corvinus von Ungarn, schmückten süddeutsche Gebetbücher, drangen nach England, Italien, Spanien vor, und ein für König Emanuel den Grossen von Portugal (1495 bis 1521) angefertigtes, heute noch in der Hofbibliothek aufbewahrtes Manuskript (cod. 1783) ist zweifellos von einem niederländischen Meister illustriert worden.

Überaus wertvolle Reliquien niederländischer Miniaturmalerei finden sich namentlich in Paris und Brüssel; die Perle unter den kostbaren Schöpfungen dieser Kunst, das berühmte Breviar des Kardinals Grimani, bildet heute einen der grössten Schätze der Marciana in Venedig und ist in stilkritischer wie ästhetischer Hinsicht ein Gradmesser allerersten Ranges, auf den die Kunstforschung immer wieder zurückgreift.** Aber wie sich bezeichnenderweise ein naher Verwandter dieses Breviars unter den Handschriften der Hofbibliothek befindet, so zählt diese



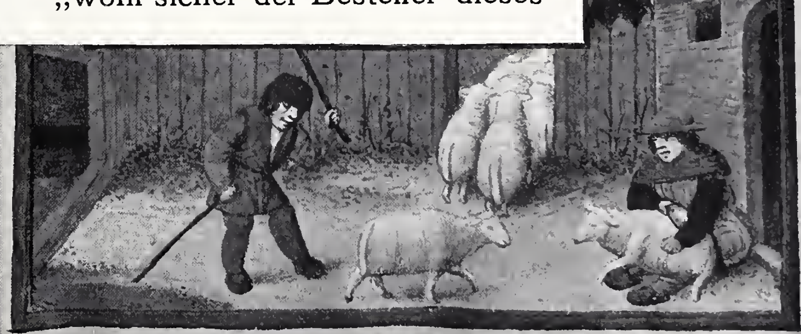
Gebetbuch (cod. 1858), Januarbild aus dem Kalender

* Nouvelles Mélanges d'archéologie, IV, 201.

** Ein Exemplar der nur in 100 Kopien hergestellten Reproduktion: Facsimile delle miniature contenute nel breviario Grimani . . . eseguito in fotografia da Antonio Perini con illustrazioni di Francesco Zanotto, Venezia, Perini, 1862 (1 Bd. Tafeln, hiezu 1 Bd. Text) besitzt die k. k. Hofbibliothek. Geben die Photographien von der Farbenpracht, namentlich von den zarten koloristischen Nuancen der Originale auch keine Vorstellung, so kann doch auf den unerschöpflichen Reichtum von Motiven, der sich auch in den Lichtbildern offenbart, nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden.

Sammlung noch eine stattliche Reihe anderer Meisterwerke niederländischer Miniaturmalerei zu ihrem Besitz, die sich den Pariser und Brüsseler Beständen würdig anreihen.

Eine ganz besondere Stellung nimmt die illustrierte holländische Übersetzung der heiligen Schrift in zwei Foliobänden (cod. 2771 und 2772) ein. Holländische, das heisst nordwestniederländische Bilderhandschriften aus dem Mittelalter gehören, namentlich bei so grossem Umfange der illustrativen Arbeit, zu den Seltenheiten. Eine vor kurzem erschienene Studie über „holländische Miniaturen des späteren Mittelalters"* vermochte nur eine relativ geringe Zahl solcher Bilderbibeln aus dem XIV. und XV. Jahrhundert nachzuweisen. Der Vergleich des illustrativen Teiles dieser Manuskripte lehrt, dass der Künstler, der in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts die Wiener Handschrift ausschmückte, seiner Arbeit ein selbständiges Gepräge gab. „Wir haben es mit einem frei erfindenden Meister zu tun, dem eine Vorlage nur im grossen und ganzen massgebend sein konnte." Das eine der beiden von uns aus der Handschrift gewählten Bilder, die Schöpfungstage, gestattet in instruktiver Weise die Behandlung eines Vorwurfes zu verfolgen, der uns bereits in drei Illustrationsproben (Taboriten-Bibel, Bible historiée, lateinische Bibel aus Frankreich, cod. 1096) entgegentrat und auch in der italienischen Abteilung auf einem gelungenen Bilde (aus der Bibel cod. 1191) vorgeführt werden wird. Man sieht auf den sieben, die Schöpfungstage betreffenden Darstellungen Gott Vater stets als Papst mit der Tiara, weisser Stola und violettem Pluviale — eine nicht seltene Darstellung, die sich zum Beispiel auch in dem bereits beschriebenen französischen Gebetbuch cod. 1855 und in dem noch zu besprechenden Wiener Hortulus animae findet. Das beigefügte achte Bild zeigt Maria mit dem Kinde in einer gotischen Kirche. Diesem wird von einem Bischof ein kniender Kanonikus — „wohl sicher der Besteller dieses Manuskripts", meint Waagen — empfohlen. Als Initialzier des Buchstabens J der darauffolgenden Kolumne sieht man



Gebetbuch (cod. 1858), Aprilbild aus dem Kalender

* Von Willem Vogelsang. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 18. Heft. Strassburg, 1899.

aus dem Stamme des Buchstabens einen Apfelbaum, als Lebensbaum gedacht, herauswachsen; rechts und links Adam und Eva. Als Abschluss der sich um den Baum ringelnden Schlange erscheint statt des Kopfes eine Kindergestalt; es ist dies eine typische Darstellung, die nicht nur niederländische Manuskripte,* sondern auch einige Bilderhandschriften der deutschen Abteilung unserer Ausstellung aufweisen. Im Breviarium Grimani, das stets um einen oder mehrere Schritte weiter eilt, finden wir (Tafel XLV) neben dem ersten Menschenpaar ein den Lebensbaum umschlungen haltendes, mit einem langen Schwanz versehenes Kind, das an dem vorgestreckten rechten Fuss statt der Zehen eine Greifentatze zeigt.

Beachtenswert ist der Schmuck, den der Schluss der Genesis in unserer Handschrift erhielt. In dem obersten der drei Felder, die dieses Schlusstück zusammensetzen, sieht man den Erzvater Jakob, im Bette liegend, wie er gerade vor seinem Tode Ephraim und Manasse segnet; auf dem Mittelfelde die Totenfeier für Jakob, wieder in einer gotischen Kirche; in dem untersten Bildchen die Vorbereitungen zum Bau des Grabmals, ganz vorn das Formen der Lehmziegel für dasselbe. Hier zeigt unser Meister, der voll aus dem Leben greift, einen gewissen Fortschritt im Vergleich zu einer früheren Darstellung desselben Vorwurfs (in der Hs. 16 des Museum Meerman im Haag). Das Gesicht und die Haltung des aus der Stadt kommenden und die Arbeiten besichtigenden Josef ist auf dem Bilde der Wiener Handschrift ausdrucksvoller geworden, und insbesondere ist der im Vordergrunde die Ziegel zum Trocknen ausbreitende, sich bückende Arbeiter gut beobachtet.

Ausser dieser Bilderbibel, die, wie bemerkt, unter den niederländischen Manuskripten im weiteren Sinne eine besondere Stellung einnimmt, erheischen zunächst solche Manuskripte dieser Schule Aufmerksamkeit, deren bildnerischer Schmuck Devotionszwecken dient.

Zu den ältesten niederländischen Devotionarien der Hofbibliothek gehört die unter dem Namen: Gebetbuch Maximilians I. seit langem bekannte Handschrift (cod. 1907), der Vorläufer des berühmten, später im Auftrag des Kaisers gedruckten und von Dürer, Altorfer, Baldung Grien und anderen mit herrlichem Randschmuck versehenen „New pettpuech“ (im Gegensatz zum handschriftlichen älteren). Dass unser Manuskript wirklich dem Kaiser gehörte, lehrt eine Reihe von Indizien. Aus einzelnen Stellen des Textes, die inbrünstig die Hilfe des Allmächtigen bei dem schweren Herrscheramte erflehen, hat schon Chmelarz erschlossen, dass sie auf eigenste Initiative des gekrönten Besitzers eingefügt worden seien. Eingehenderes Studium der Gebeteintragungen hat dargetan, dass nicht weniger als neun Hände den Text, wie er heute vorliegt, aufzeichneten (auch einige Teile in vlämischer Sprache). Giehlow weist überzeugend nach, dass der Kaiser „noch viele Jahre nach der eigentlichen Niederschrift

* Kobell, L. v.: Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des XI. bis XVI. Jahrhunderts. München s. a., Tafel zu S. 92.





Gebetbuch (cod. 1858)

des Gebetbuches“ fortfuhr, ihm besonders zusagende Gebete nachtragen zu lassen und bemerkt zutreffend: „Das gerade verleiht dem Gebetbuche den intimen Charakter.“*

Diese aus dem Text der Gebete geholten Anzeichen für die Zuweisung des Buches an Maximilian als Besteller erhalten vollständige Bestätigung durch das hier vorgeführte Bild. Es ist zweifellos eine der gelungensten unter den grossen Miniaturen, welche das Gebetbuch zieren und von Waagen in ihrer Kunstform mit den Bildern des Hans Memling in Brügge verglichen werden. Sie stammen von einem Maler mit dem Monogramm P. B., auf den wir gleich zu sprechen kommen, und sind in den Jahren 1486 bis 1488 entstanden. Der gekrönte Beter, den wir auf dem Blatte links bemerken, ist niemand anderer denn Maximilian I. selbst, als römischer König** dargestellt (worauf das an dem Baum befestigte Wappen mit dem Adler hinweist); der Herrscher erscheint in jugendlicher Schönheit. Er kniet auf einem Kissen vor dem heiligen Sebastian, dem Patron der Bogenschützen; ein zierliches Windspiel, das Lieblingstier der dem Waidwerk eifrig ergebenen Maria von Burgund (Maximilians frühverstorbener erster Gattin), dessen Bedeutung Chmelarz sinnig dargelegt hat,*** ruht vor dem Polster.

Ganz besondere Beachtung verdienen die Randleisten des Manuskripts, deren erlesene Ausstattung sowohl auf dem oben erwähnten Blatte wie auch auf den Rändern der gegenüberstehenden Seite (mit dem Anfang des Gebetes an den heiligen Sebastian) ersichtlich wird. Diese Verzierungen, Blumen, Falter, Libellen und andere Insekten, die auf den goldigen oder zartfarbigen Grund hingestreut sind, gehören zum Vollendetsten, was die niederländische Kunst auf dem Gebiete des Randschmuckes hervorzubringen vermochte. Auch in dieser Hinsicht erscheint denn das Werk, das Maximilian während seines Aufenthaltes in den Niederlanden anfertigen liess, seiner Bestimmung würdig, und Chmelarz bezeichnet es mit Recht als „Denkmal des frommen und kunstfreundlichen Sinnes jenes Herrschers, welcher unter

* Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XX, 48 ff.
** Gewählt 16. Februar 1486.
*** Jahrbuch VII, 204.

den Habsburgern der neueren Zeit die Kunstpflege mit so leuchtendem Beispiel inaugurierte".

Es ist bereits von der Kunstforschung der beachtenswerte Umstand hervorgehoben worden, dass gerade die hier abgebildete Figur des heiligen Sebastian auch in dem bereits erwähnten berühmten Breviarium des Kardinals Grimani erscheint.* Die Ähnlichkeit der beiden Gestalten ist tatsächlich frappierend; nur ganz unwesentliche Abweichungen sind in der Farbengebung (bei der Schärpe) zu bemerken, auch ist der Heilige auf dem Bilde des Breviars mit kräftigerem Bartwuchs dargestellt und sein Gesichtsausdruck etwas variiert worden. Aber selbst ein Forscher wie Eduard Chmelarz, der das einschlägige Material vollkommen beherrschte, wagte es nicht, aus dieser einen Tatsache konkrete Schlussfolgerungen zu ziehen und begnügte sich, die Vermutung auszusprechen, dass das von ihm entdeckte Monogramm P. B. vielleicht auf ein Mitglied der Miniaturisten-Familie Bynninck (Bening) hinweise. Auch hier hat nun Paul Durrieu an die Forschungen des verdienten Wiener Kunsthistorikers angeknüpft und dargelegt, dass sich unter dem Monogramm „P. B." Paul Bening, der Sohn jenes Alexander Bening berge, dessen Werke „annoncent dans la série des miniatures flamandes et expliquent en quelque sorte les illustrations du Bréviaire Grimani". ** Durrieu hat auch nachgewiesen, dass sich die nämliche Sebastianfigur „qui semble la reproduction d'un patron d'atelier" in einem Gebetbuch der Pariser Nationalbibliothek (lat. 10555) und einem solchen des Britischen Museums (Ms. Egerton 1147) finde. ***

So haben wir denn in dem Sebastianbild des Gebetbuchs Maximilians I. ein Bindeglied zu dem vollendetsten Werke, das die niederländische Miniaturmalerei geschaffen hat, und mittelbar auch zu jenem Bildercodex der Wiener Hofbibliothek, der als naher Verwandter jenes Kleinods von der Kunstforschung seit langem anerkannt und gewürdigt wurde. Es ist dies die mit den herrlichsten Bildern geschmückte Kopie der von Sebastian Brandt bearbeiteten deutschen Übersetzung des Hortulus animae (cod. 2706).

Da der Abschrift ein 1510 in Strassburg erschienener Druck der bezeichneten Übersetzung als Vorlage diente, so fällt die Entstehung natürlich später, und zwar, wie wir noch sehen werden, spätestens in die Jahre 1517 bis 1523. Weder über Auftraggeber noch über den oder die Meister, die den bildnerischen Schmuck besorgten, enthält der Text unserer Prachthandschrift irgendwelche Hinweise. Eingehender Forschung ist es aber gelungen, in der einen wie in der andern Beziehung ziemlich bestimmte Resultate zu gewinnen. Bereits Waagen hat aus dem auf Blatt 320 angebrachten, mit einer Perle geschmückten M erschlossen, dass die Bestellerin der Handschrift die Statthalterin der Niederlande,

* Tafel 64 in dem früher zitierten „Facsimile"; S. Sebastian erscheint dort mit Papst Fabian dem Heiligen zusammen.

** Vgl. Durrieu, Alexandre Bening et les peintres du Breviaire Grimani (II), Gazette des Beaux-Arts, IIIe Période VI (1891) 69.

*** A. a. O. S. 66.

Erzherzogin Margarete von Österreich, Tochter Maximilians I. und der Maria von Burgund, gewesen sei. Sowohl die Perle wie die auf derselben Seite erscheinende Blume Tausendschön (Massliebchen), beide im Französischen „Marguerite“, weisen auf den Namen der Erzherzogin. Diese schon an sich plausiblen Indizien hat Chmelarz in einer Studie über unser Manuskript (Jahrbuch IX, 425 ff.) mit dem Hinweis auf das Titelblatt einer von der Erzherzogin selbst komponierten, jetzt in der Brüsseler Bibliothek aufbewahrten Liedersammlung ergänzt, das in der oberen Hälfte Margarete betend darstellt, in der unteren ihr Wappen in einem Quadrate zeigt, dessen Ecken naturgetreu gezeichnete Massliebchen füllen. Chmelarz war es auch, der die schon von Waagen behauptete Verwandtschaft unseres Manuskripts mit dem mehrfach genannten Grimani-Breviar klarlegte und die sich hieraus ergebende Zuweisung der trefflichsten Bilder der Wiener Handschrift an Gerard Horebout durch genauest geführte Einzeluntersuchungen stützte.



Gebetbuch (cod. 1858)

Es finden sich in beiden Prachtstücken Figuren, Rüstungen, Nebenszenen in vollkommen identischer Darstellung; einige Blätter zeigen die Hauptfiguren „sozusagen Strich für Strich gleich“. Bei der Feststellung dieser Verwandtschaft muss es vorläufig sein Bewenden haben — die Priorität der Anfertigung des einen oder andern Cimels, mit andern Worten, die Frage, ob der Hortulus vom Breviar oder dieses von jenem abhängig sei, ist noch nicht entschieden. Die Herstellung des Breviars fällt in die Jahre 1508 bis 1518; der Hortulus erscheint noch nicht in dem Inventar der Bücher Margaretens aus dem Jahre 1516, lässt sich aber mit annähernder Sicherheit in einem solchen Verzeichnisse aus dem Jahre 1523 konstatieren. Hore-



Gebetbuch (cod. 2730), Kalenderbild

bout übersiedelte vielleicht schon 1522, spätestens 1523 nach England; es ergibt sich also als spätester Zeitraum der Herstellung für den Hortulus die Spanne zwischen den Jahren 1517 und 1523. Eine sichere Scheidung der Bilder, namentlich der kleineren, ornamentalen, die dem Meister Horebout (A) zuzuweisen sind, von jenen, die sein minder geübter Mitarbeiter B gemalt hat, schien auch Chmelarz besonders schwierig. Immerhin glaubt er, Waagen beipflichten zu können, der die Monatsbilder (sowie die Randleisten mit figürlichen und rein ornamentalen Darstellungen auf etwa 30 Blättern) dem minder vortrefflichen Maler B zuweist. Wir haben daher nur ein Monatsbild hier reproduziert, aber diese Wahl schien darum geboten, weil nicht nur die Verschiedenheit von B und A, sondern auch die charakteristische niederländische Kalenderillustration aus diesem Spezimen erkannt wird. Hält man die Kalenderbilder des früher ausführlich besprochenen Codex 1855 neben das vorgelegte Blatt, so springt der Unterschied in die Augen. Während wir dort (beim Septemberbilde) auch bei der schweren Arbeit im Weinberg, beim Keltern und Weinfüllen, nette Figürchen beschäftigt sehen, erscheinen hier Gestalten von echt bäuerlicher Schwerfälligkeit und kurzem, derbem Wuchs, mit unschönen Gesichtern und plumper Nase. Vor der Scheune eines Bauernhauses sind eine Frau und zwei Männer mit Flachsbrechen beschäftigt. Die beiden Arbeiter, deren jeder eine Breche handhabt, sind vorzüglich beobachtete Bauerntypen. Rechts davon erschliesst sich uns eine richtige Dorfidylle: ein kleiner Schweinestall, in dem zwei dieser nützlichen Tiere sichtbar sind, zeigt einen vorn angesetzten Trog, in den eine Bäuerin gerade aus einem Kübel Futter schüttet. Dieser erfreuliche Vorgang bleibt von den ausserhalb des Stalles befindlichen Schweinchen nicht unbemerkt; sie nähern sich

dem Trog, wobei namentlich eines der Tiere seine Freude gar nicht zügeln kann; hinter den Schweinen suchen Hühner nach Futter — kurz, wir haben das richtige Genrebild vor uns.

Man darf nun nicht vergessen, dass eben jene Idylle nichts anderes ist, als eine historisch genau zu verfolgende Fortentwicklung der uralten Vorstellung, dass man gerade im Wintermonat Schweine schlachten müsse; wie denn die bezüglichen Darstellungen schon in altehrwürdigen Manuskripten, freilich hier in höchst primitiver Art, so zum Beispiel in einem Salisburgensis des 9. Jahrhunderts (jetzt Hofbibl. cod. 387) zu sehen sind.

Im Hintergrund sieht man links den gut angedeuteten Flurweg mit einem vereinzelt stehenden Häuschen, eine Veste und die am Horizont verschwimmenden Hügel.



Gebetbuch (cod. 2730), Kalenderbild

Die grösseren Bilder der Handschrift — wir bieten vier derselben, die sämtlich dem Meister A, also Horebout, zugesprochen werden — weisen jene Merkmale auf, welche zur Identifizierung unseres Meisters mit dem des Breviarium Grimani führten. „Die gleichmässige Zeichnung und Farbe in beiden Handschriften" bemerkt Chmelarz „erklärt sich überhaupt zum grossen Teile aus dem Charakter der Schule Memlings, aus welcher Horebout hervorging, mit allen Vorzügen und Schwächen: ihrer Naturbeobachtung, bunten Farbenfreudigkeit, den liebenswürdigen Köpfchen auf kurzen Figuren mit etwas ungeschickter Stellung der Füsse und besonders eigentümlichem Verbeugen bei manchen Gestalten . . . Das starke Betonen der brüchigen Faltengebung durch gerade kräftige Pinselstriche findet sich auf den meisten Bildern des einen und des andern Codex wieder, und ebenso ist auf beiden Seiten die Schönheit der landschaftlichen Hintergründe mit trefflicher Luftperspektive, der Liebreiz der Frauen, wie

die Würde und Kraft der Männerköpfe in feiner, vielfach gezeichneter Malerei unleugbar.“

Das Bild, das den heiligen Christophorus zeigt, wie er eben im Begriff ist, das Jesuskind vom Boden aufzunehmen, ist, was „Gesamtbehandlung, Farbenstimmung und das Helldunkel des hereinbrechenden Abends“ anbelangt, vielleicht das beste Bild des Codex. Gerade dieses Helldunkel bei später Abend- oder frühester Morgenbeleuchtung, oder in dunklen Kellern und Gefängnisräumen wiederzugeben, macht einen der Hauptvorzüge unseres Miniaturisten aus, welcher hiernach den berühmtesten französischen Meistern dieses Faches würdig an die Seite zu stellen ist. Auch die feine Beobachtung der Wasserspiegelung vor des Christophorus Körper und Mantel und sogar des kleinen Lichtes in der Laterne des Mönches auf dem jenseitigen Ufer ist ebenso bemerkenswert als die Zeichnung der Hauptfigur und der Fischer, welche das Netz mühsam durch die Wellen ziehen.* In der Umrahmung der gegenüberstehenden Textseite ein Weinstock mit Trauben auf goldenem Grunde. Das nächste, hier reproduzierte Bild führt den heiligen Martin vor, wie er, zu Pferde sitzend, seinen Mantel mit dem Schwerte in zwei Teile teilt, um die eine Hälfte einem halbnackten Krüppel zu schenken. Man beachte, wie der Meister den legendarischen Vorgang mit einer voll aus dem Leben gegriffenen Szene verbindet.** Unweit der Kirche sitzt eine Frau, mit einem Wickelkind auf dem Arme, die ein Mädchen neben sich sitzen hat und auf weissem, vor ihr ausgebreiteten Linnen kleine Waren feilhält. Friedhofmauer, Bäume und Büsche auf dem Kirchhof selbst bilden den mit feiner Empfindung ausgearbeiteten Hintergrund. Ganz köstlich ist die auf der untern Leiste dargestellte Parodie: zwei Affen, im Turnierkampf begriffen, wobei ein dritter als Schiedsrichter assistiert.

Eines der besten und edelsten Bilder der ganzen an Illustrationen wahrlich nicht armen Handschrift ist das der heiligen Elisabeth; sie erscheint im Nonnenkleide, trägt die Krone in der Rechten (nicht auf dem Haupte, wie Chmelarz angibt) und spendet mit der Linken einem Krüppel Almosen. Die hierin liegende Symbolik, welche „Krone“ und „milde Gabe“ in eine Parallele setzt, ist sinnfällig. Man hat den Eindruck, als ob sich der Realismus an die Heilige nicht herangewagt hätte, da der Akt des Gebens durch die Fingerhaltung überaus zart angedeutet, das Goldstück erst bei genauer Betrachtung bemerkbar wird. Desto realistischer ist der Kopf des Krüppels geraten, und wir sehen sofort, dass er die Gabe erst erwarte — sonst wäre sein Blick nicht mehr auf die Spenderin, sondern auf das Almosenschüsselchen gerichtet. Die Randleiste zeigt hier keine figürliche Darstellung, sondern die auf den Textblättern gewöhnlich erscheinenden Randornamente, unter denen die Blumen die Hauptrolle spielen. Ob hierdurch der Illustrator an die bekannte Legende von der Verwandlung der milden Gaben, welche die

* Chmelarz, a. a. O. S. 436. Im Breviarium Grimani (Taf. 80) stimmen die Hauptgestalten fast völlig überein. Statt der prächtigen Nebenszene gewahren wir aber dort nur ziemlich einfaches Randornament.

** Sie fehlt auf dem korrespondierenden Bilde des Breviarium Grimani (Taf. 103).

Landgräfin im Schosse vor ihrem strengen Ehegemahl verborgen hielt, in Blumen erinnern wollte, ist eine offene Frage.*

Die auf dem letzten der hier gebotenen Bilder dargestellte Katharina reiht sich den Meisterleistungen unseres Künstlers würdig an, ja Waagen urteilt, dieses Bild sei „wohl das gelungenste" des Buches. Man wird diesem Gelehrten beistimmen, wenn er die edle und schöne Jungfräulichkeit des Heiligenbildes rühmt, was er aber von „der heiteren Wirkung des Landschaftlichen" sagt, beruht wohl auf einer Verwechslung. Richtig ist, dass sich von der hellen Architektur des Hintergrundes die vor der Stadtmauer liegende Wiese wirksam abhebt.



Gebetbuch (cod. 2730)

In den Randornamenten, denen hier noch ein Wort gewidmet sei, haben beide Meister, A wie B, höchst Beachtenswertes geleistet. Die drei vorgelegten Textumrahmungen geben nur einen schwachen Begriff von den unendlich vielen Variationen, in denen hier Blumen- und Strauchmotive, Vögel, Schmetterlinge u. s. w. erscheinen.

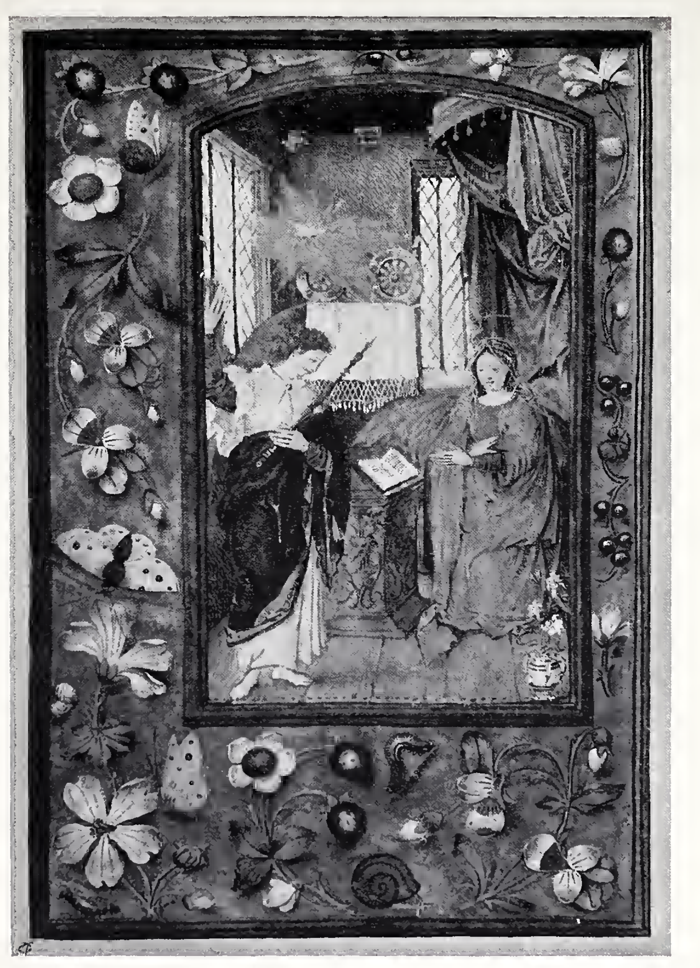
Durch pastoses Auftragen ist reliefartige Wirkung erzielt worden; auch die Schattengebung ist, wie auf den Reproduktionen klar ersichtlich ist, sorgsam beobachtet. All dies vereinigt sich, um Waagens Urteil: „die künstlerische Ausstattung, welche zu den reichsten und prachtvollsten gehört, die mir vorgekommen, ist dieser Fürstin (Margarete) auch vollkommen würdig" zu rechtfertigen.

* Vgl. auch das von A. Riegl, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung VIII, 442f. über das Bild auf Blatt 226b des (noch in der italienischen Abteilung zu besprechenden) angevinischen Gebetbuchs, cod. 1921, Bemerkte.

Die eingehende Würdigung, welche der „Hortulus“ mit Rücksicht auf seinen ausserordentlichen Wert hier finden musste, gestattet nun einen rascheren Blick auf ähnliche, gleichfalls von niederländischen Meistern illustrierte Andachtsbücher unserer Ausstellung. Unter diesen steht keines dem Hortulus näher als ein aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts stammendes lateinisches Gebetbuch (cod. 1858), das seine vornehme Bestimmung schon durch den schön verzierten Einband, sowie durch eigenhändige Einzeichnungen Karl V., eines Mitgliedes des Hauses Croy und anderer ankündigt; Waagen war geneigt, eine Anzahl von Vollbildern dieses Manuskripts Meister Horebout zuzuweisen, und Chmelarz erklärt bestimmt (Jahrbuch IX, 429, Anmerkung 6), dass unsere Handschrift „mit viel grösserem Rechte“ zu den Miniaturenwerken dieses Künstlers zu zählen sei, als der Codex 1859, ein Gebetbuch, dessen Bilder* ihm ebensowenig wie Waagen des Schöpfers der herrlichsten Grimani-Breviarbilder würdig scheinen.

Direkte Parallelen zwischen den einzelnen Blättern jenes Breviars und unserer Handschrift sind noch nicht gezogen worden; am ehesten liesse sich das hier aus der letzteren reproduzierte Blatt, „Auferstehung und jüngstes Gericht“ darstellend, mit einem Bilde der berühmten Grimani-Handschrift: „Die Gerechten werden durch Engel zum Anschauen Gottes gebracht“ (Taf. XV), dem übrigens die Darstellung auf Blatt 326 b unseres Hortulus fast völlig entspricht, in Beziehung setzen. Die ähnliche Auffassung einzelner Gestalten der Auferstandenen und Gerechten, besonders die Darstellung des nackten Körpers, gestatten einen solchen Vergleich. Freilich werden auf dem Bilde des Breviars (und des Hortulus) die Gerechten auf den Händen, ja Schultern der Schutzengel in die Höhe getragen, und Zanotto nimmt in seiner Erläuterung des „Facsimile“ daran Anstoss — „modo strano e incoerente alla dignità loro“ —, ohne auf den bereits früher angedeuteten Standpunkt zu achten, den diese Bildwerke Horebouts einnehmen. In dem Bilde des cod. 1858 beschränkt sich der Realismus auf die Darstellung der Auferstehenden; Christus, auf der krystallenen Weltkugel thronend, Maria, Johannes und die Apostel zeugen von edler Auffassung; der bereits typisch gewordenen Darstellung dieses Vorwurfs entspricht, dass rechts (vom Beschauer aus links) vom Haupte Christi ein Lilienzweig, links ein Richtschwert ausgeht. Nicht dieser Meisterhand gehören die Kalenderbilder an, von denen zwei (Januar, April, von jenem das erste, von diesem das zweite Blatt) in Nachbildung vorgelegt werden; einer Erläuterung bedarf es nach dem bereits über solche Bilder Gesagten nicht, höchstens des Hinweises darauf, dass wir abermals ganz köstliche Genrebilder vor uns haben.

* Sie waren von Harzen (Archiv f. d. zeichnenden Künste IV, 11) in den Kreis der Horebout-Arbeiten gezogen worden. Waagen hat aber Recht, wenn er den Kunstwert dieser Bilder sehr mässig nennt. Freilich ist dem trefflichen Gelehrten bei der Besprechung dieser Handschrift etwas Menschliches widerfahren: er hat dieses Manuskript zweimal kommentiert, ohne zu ahnen, dass es sich um ein und dasselbe Stück handle (a. a. O. 58 f. und 93 ff.), und sein erstes Urteil teilweise geändert.





Incipiunt hore beate marie
virginis. secundum usum
romanum. Ad matutinas.
Domine labi
a mea aperies.
Et os meum
annuntiabit
laudem tuam. Deus in ad
iutorium meum intende. Do
mine ad adiuuandum me
festina. Gloria patri i filio
et spiritui sancto. Sicut

Gebetbuch König Ferdinand I. (cod. 1875)

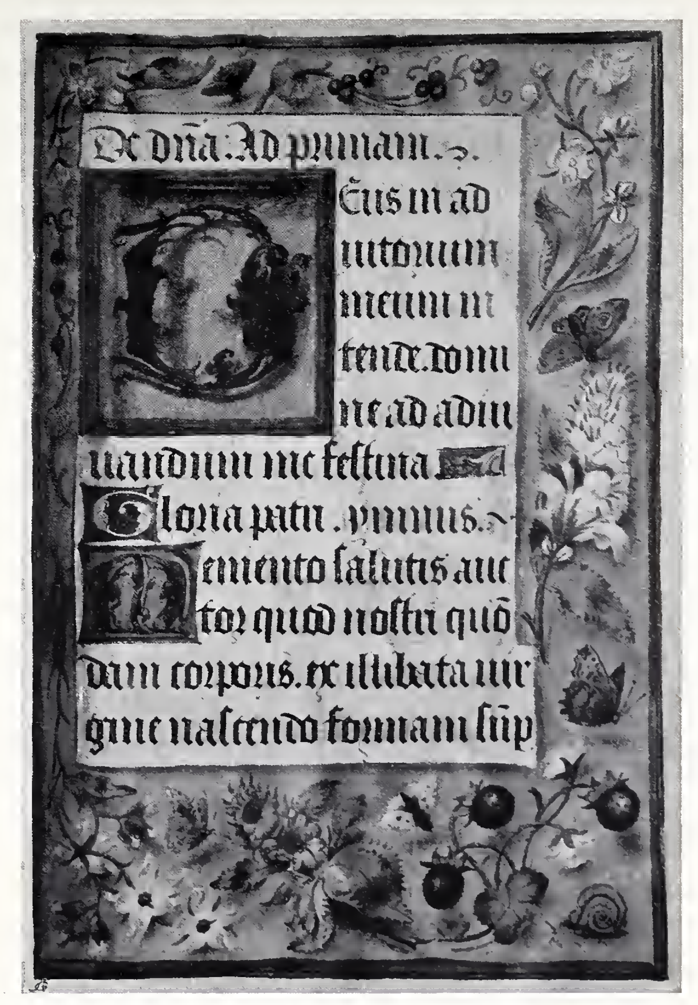
Nach wie vielen Seiten das bis jetzt fast ganz unbekannt gebliebene Illustrationswerk dieser Handschrift ausgreift, erkennt man aus den beiden andern hier veröffentlichten Proben. Man weiss nicht, worüber man mehr lachen soll, über die beiden Affen, die auf Eseln zu einem Stechen reiten und an den untern Randschmuck des St. Martinsbildes im Hortulus erinnern, oder über den niederländischen Bauer, der, mit ganz entsetzlicher Nase ausgestattet, durch Nimbus und Beigabe des drolligen Löwen zum heiligen Marcus gestempelt wird. Brillant wirkt aber da wieder die Umrahmung der Textseite, wird jedoch an entzückender Schlichtheit der Blumendarstellung durch die Randornamente eines deutschen Gebetbuchs, das um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts entstanden sein mag (cod. 2730), noch übertroffen. Richtig bemerkt Waagen, dass hier Randleisten und Bilder „durchaus niederländische Kunstweise zeigen und einen Beleg bilden, wie weit sich dieselbe um diese Zeit verbreitet hatte“.

Schade, dass die bestechende Naturwahrheit, die in den Pflanzen und Blütendarstellungen — so in den Palmkätzchen (Hornung) und in dem mit einer Stecknadel ans Pergament gehefteten Veilchen (März) — zutage tritt, bei der Reproduktion lange nicht so zur Geltung gelangt wie bei dem Original. Die sorgfältige Schattengebung ist aber auch auf unseren Bildern wahrnehmbar. Eine prächtige Ergänzung hierzu bildet in der nämlichen Handschrift der das Bild „Heimsuchung“ umschliessende Rahmen. Blumen, Libellen, Arabesken wetteifern miteinander in geschmackvoller Darstellung und anmutiger Feinheit; mit den andächtigen Mienen der Frauen im Hauptbilde kontrastiert in drolliger Weise der Dudelsackpfeifer, der offenbar Raupe, Schnecke und Schmetterling zum Tanz aufspielt.

Tiefer in das XVI. Jahrhundert führen uns die Bilder eines für König Ferdinand I. hergestellten Gebetbuches (cod. 1875). Der Vergleich des hier auftretenden Randschmuckes mit dem der eben besprochenen Handschrift zeigt, dass die spätere Zeit es bei solchen Prachtstücken nicht an Reichtum des Zierats gebrechen lässt, an Eleganz des Vortrags und Erfindungsfülle hinter den Miniaturen der Hochblüte aber zurücksteht. Bei den Initialen sind Baumastmotive geschickt verwertet; auf einem Stück des Geästes des Anfangsbuchstabens D (omine) sitzt ein Schmetterling. Die von uns gewählten Vollbilder: „Verkündigung“ und „Geburt Christi“ zeigen den Einfluss der italienischen Renaissance; die Ausführung ist fleissig und auch im einzelnen sehr sorgsam (auf die Darstellung der Verkündigung kommen wir noch später zurück) und man hat bei Betrachtung des Ganzen fast den Eindruck, vor Kopien von Tafelgemälden zu stehen.

Bei Vorführung von Proben niederländischer Profanillustration setzt die Miniaturenausstellung gleich mit zwei Prachtstücken ersten Ranges ein, die, wie wir sofort sehen werden, gemeinsame Behandlung erfordern: „Les croniques de Jherusalem abregies“ (cod. 2533) und die „Hystoire de Monseigneur Girard de Roussillon“ (cod. 2549). Beide Manuskripte führen uns an den Hof Philipps des Guten von Burgund. „Alle Herzoge dieses Hauses,“





De dñā. Ad primam.
Deus in ad
iutorium
meum in
tende. domi
ne ad adiu
vandum me festina.
Gloria patri. ymnus.
Memento salutis auc
tor quod nostri quō
dam corporis. ex illibata vir
gine nascendo formam sūp

Gebetbuch König Ferdinand I. (cod. 1875)

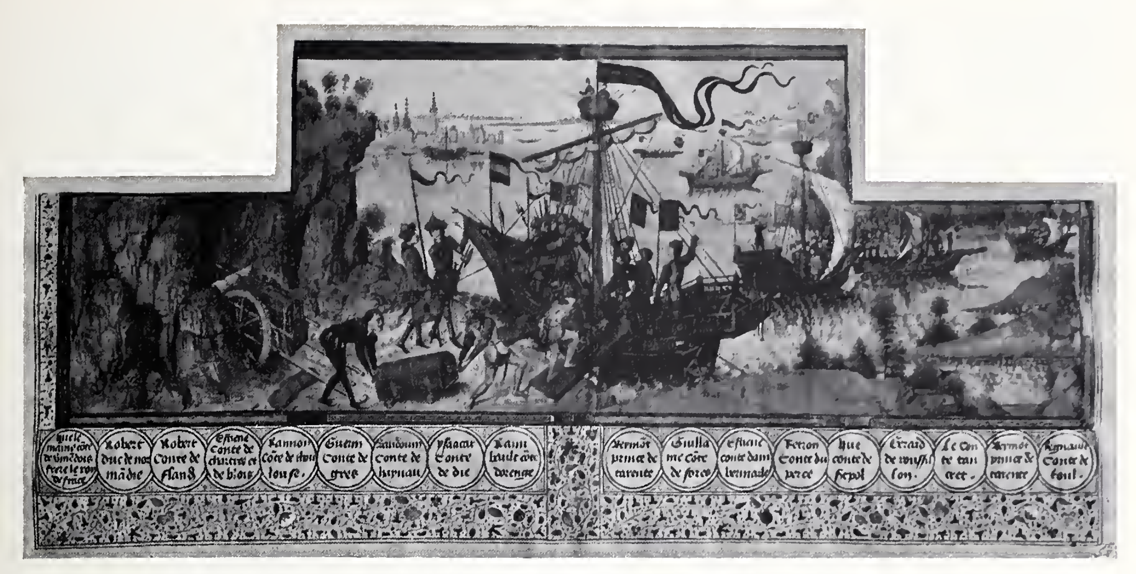
so lehrt Suchier,* „hatten literarische und künstlerische Interessen. Streng katholisch, wollten sie den Geist der Kreuzzüge wieder aufleben lassen und die Christenheit gegen die Türken ins Feld führen. An ihrem Hofe herrschte eine im Abendlande noch nicht dagewesene Pracht. Auf den Prunkteppichen, die sie als Wandschmuck benützten, waren oft beliebte Szenen aus literarischen Werken dargestellt, zum Beispiel aus dem „Rosenroman", „Perceval" oder „Renaut de Montauban". Mit grossem Eifer vermehrten die Herzoge auch ihre Bibliothek: sie liessen wissenschaftliche und literarische Werke verfassen, Übersetzungen anfertigen und von älteren französischen Handschriften durch ihre Schönschreiber Kopien herstellen."

Unsere beiden Wiener Handschriften illustrieren nun — natürlich neben so manchen anderen — diese Ausführungen ganz vortrefflich, und zwar in ähnlicher Weise, wie Cœur d'amour épris und Teseide, die wir in der französischen Abteilung kennen lernten, die literarischen und künstlerischen Bestrebungen Renés von Anjou. Der Titel „croniques abregies" deutet an, dass wir einen Auszug aus der grösseren Chronik (des Albertus Acquensis) vor uns haben. Der Wahlspruch Philipp des Guten „Aultre n'aray", den die Zierleisten wiederholt aufweisen, bezeugt, dass die Handschrift für den Herzog angefertigt wurde. Bezüglich des Girard de Roussillon versichert gleich die dem Kapitelindex vorgesetzte Aufschrift, die hystoire sei „Translate de latin en francois au commandement de mon tres redoubte et tres puissant seigneur Monseigneur Philippe par la grace de dieu duc de Bourgoigne"; die „Ballade faicte par l'acteur" am Schlusse belehrt über die Zeit der Übersetzung — 1447 — und verrät auch den Namen ihres Urhebers: Jean Wauquelin. Wie die Chronik die romantischesten Ereignisse des Mittelalters: den ersten Kreuzzug, die Eroberung Jerusalems und die Geschichte des Königreiches schildert, so erzählt der Roman vom treuen Ritter Girard de Roussillon „la noble procreacion, les nobles faiz et haultes emprinses darmes, les calamitez miseres et aduentures que fist et acheua porta et souffrit en son temps le . . . prince monseigneur Girard de Roussillon. Ainsi que je lay trouue en vng traictie fait et compose en son nom et Intitule Gesta nobilissimi comitis Girardi de Roussillon" etc.** Diese lateinische Vita des Grafen ist gegen Ende des 11. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Pothières, verfasst worden, knüpft übrigens an eine historische Persönlichkeit an. Man sieht also, mittelalterliche Wahrheit und Dichtung ist hier in zwei Prachtwerken der Miniaturmalerei für König Philipp den Guten illustriert worden.

Dem Inhalt nach gemeinsam zur Lieblingslektüre des ausgehenden Mittelalters gehörend, durch desselben Herrn Gunst entstanden, sind unsere beiden Handschriften auch in ihrem bildlichen Schmucke verwandt. Die

* Geschichte der französischen Literatur von Hermann Suchier und Adolf Birch-Hirschfeld. Leipzig und Wien, 1900, S. 246. Speziell über die zu jener Zeit am burgundischen Hofe beschäftigten Miniaturenmaler bietet die bekannte Publikation von Al. Pinchart: Miniaturistes, enlumineurs et calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire et leurs œuvres, Bruxelles, 1886, reiche Aufschlüsse.

** Vorrede, Fol. 6 u. 7 des Manuskripts. Im übrigen vergleiche man die Ausgabe: Cronicques des faiz de Girart de Rossillon . . . publiées par L. de Montille, Paris, 1880.



Croniques de Jherusalem (cod. 2533)

Kunstweise der Bilder der Croniques bezeichnete Waagen als „durchaus von dem Geiste der Brüder van Eyck und ihrer unmittelbaren Schüler durchdrungen"; die Illustrationen des Girard haben, wie derselbe Forscher urteilt, „in allen Teilen ganz das Gepräge der unmittelbaren Schüler der Brüder van Eyck".

Auch hier ist es nun der jüngsten Forschung gelungen, wenn schon nicht einen bestimmten Meister als Urheber der Illustrationen der zwei Manuskripte nachzuweisen — was schon aus dem Grunde unmöglich wäre, weil verschiedene Künstler an den Bildern jeder der beiden Handschriften arbeiteten — so doch die gemeinsame Werkstätte, aus der diese Prachtwerke hervorgingen, zu entdecken. Der Bilderschmuck der Chronik wie auch der des Girard de Roussillon weist, wie Schestag überzeugend darlegte,* unverkennbare Ähnlichkeit mit den Miniaturen auf, die sich in der heute zu Brüssel (Bibliothèque de Bourgogne) aufbewahrten mehrbändigen Histoire du Heynaut (Hennegau) finden. Nun sind uns Rechnungen überliefert, welche die Bezahlung für Miniaturen dieses Werkes an „Willem Wyelant" melden. Schestag führt aus, dass dieser Meister kein anderer sei als Willem Vrelant, dessen Name sich in den Rechnungen der Gilde Sankt Johann Evangelista zu Brügge, „die alle jene vereinigte, die sich mit der Anfertigung wie mit dem Verkaufe von Büchern beschäftigten", findet und der, wie andere Zeugnisse dartun, als Miniaturist hohe Anerkennung fand. Der Werkstätte Vrelants sind demgemäss auch die Bilder der beiden Wiener Handschriften zuzuweisen; sie rechtfertigen den grossen Ruhm der Vrelant'schen Schule.

Die Croniques de Jherusalem sind in der That eines der bedeutendsten Denkmäler, die uns die niederländische Kunst überliefert hat. „Die

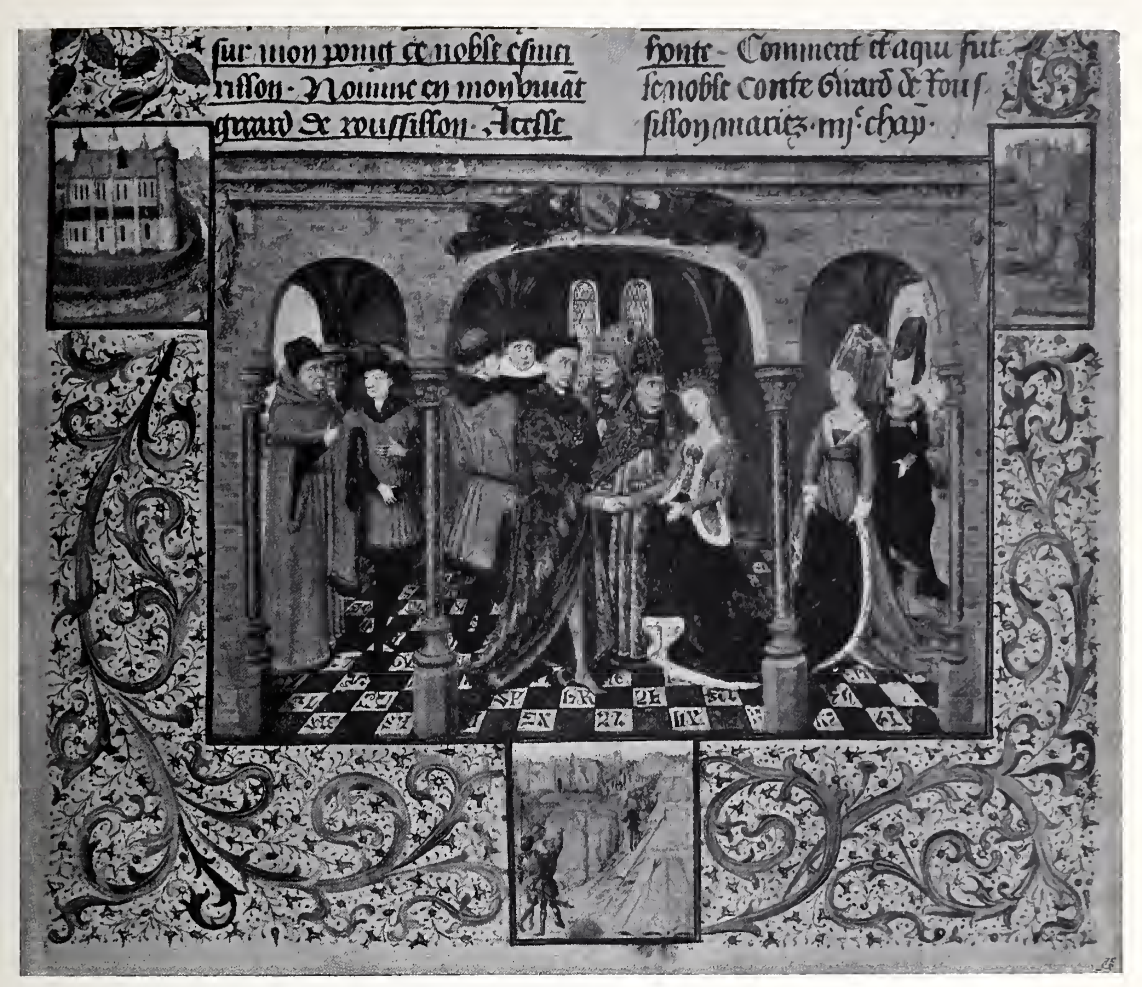
* In seinem diesen Handschriften gewidmeten Aufsatz Jahrbuch XX, 195 ff.



Girard de Roussillon (cod. 2549)

Behandlung ist von einer Breite, von einer Feinheit, welche mit wenigen Meisterstrichen alles ausdrückt, wozu die Miniaturmaler vom Fache ungleich mehr Mühe aufwenden. Ausserdem führen uns diese Bildchen jene für den Geist des Mittelalters eigentümlichste Begebenheit der Kreuzzüge in einer Schönheit und Lebendigkeit vor, wie mir sonst nicht bekannt ist. Nirgend tritt uns zugleich die ganze Pracht der Trachten und Rüstungen des burgundischen Hofes, worin alle diese Begebenheiten erscheinen, in solcher Mannigfaltigkeit, Ausführlichkeit und Wahrheit entgegen, wie hier." Waagen, der Worte so hoher Schätzung für das gesamte Bildwerk der Chronik fand*, hat auch die hier reproduzierte Miniatur, „Die Einschiffung der Kreuzfahrer", in ebenso feiner wie liebevoll eingehender Weise gewürdigt. „In der schönen, heiteren, sonnigen Landschaft mit in Gold

* Seine ausführliche Beschreibung II, 40 bis 44 hebt auch die Schönheit der übrigen Bilder in begeisterten Worten hervor.



Girard de Roussillon (cod. 2549)

gehöhten Felsen, welche lebhaft an die auf dem Flügel des Genter Altars mit den Einsiedlern erinnern, sieht man in dem klaren Wasser nah und fern schon auf der Fahrt begriffene, braune, mit Gold gehöhte Schiffe. Nur das Schiff des Gottfried von Bouillon befindet sich noch mit ihm und seinen vornehmsten, trefflich angeordneten Gefährten von mannigfaltigen Motiven am Ufer, wo höchst lebendig bewegte Männer noch beschäftigt sind, Koffer hinein zu schaffen. Die edelste Veranschaulichung des ritterlichen Geistes mit der überraschendsten Naturwahrheit in allen Teilen macht die Miniatur zu einer der schönsten, welche es geben möchte.“

Hiermit sind jedoch nicht alle Vorzüge dieses Bildes gekennzeichnet; es erübrigt noch, die Meisterschaft in der Behandlung der Perspektive, die sich hier bemerkbar macht, gebührend hervorzuheben. Ähnliches gilt auch von den landschaftlichen Darstellungen in dem durch noch reicheren Bilderschmuck ausgezeichneten „Girard“, und dies sowohl mit Rücksicht auf die grösseren Bilder, wie insbesondere rücksichtlich der reizenden kleineren Miniaturen, die — in der Regel je drei an der Zahl — den Haupt-

bildern beigegeben sind. Eine Ausnahme macht das Dedikationsbild, das für sich allein wirken soll. Wieder hat hier Waagen eine sehr sorgfältige Beschreibung geliefert: „Wir sehen hier den unter einem purpurnen, mit dem reichen Wappen und mit feinen goldnen Verzierungen geschmückten Traghimmel thronenden Herzog mit dem goldnen Vliess in einem schwarzen Pelz, welcher lebhaft die Linke nach dem ihm von dem Übersetzer überreichten Buche ausstreckt. Vor dem Thron auf einem Teppiche mit dem französischen und anderen Wappen ein weisses Windspiel. Rechts vom Thron hohe Geistliche, darunter ein Kardinal und die „gens de la robe", links die „gens de l'épée", Ritter vom goldnen Vliess. Sämtliche Köpfe sind sehr lebendige, auch in der wahren und klaren Färbung individualisierte Bildnisse, die Verhältnisse lang, die Beine mager, ganz wie bei Rogier van der Weyden, die Hände zu klein. Die Räumlichkeit ist sehr fein im einzelnen ausgebildet, die Fenster durch lasiertes Silber angegeben. Die meisten sehr gut impastierten Farben sind von einem matten Glanz. Auf dem Rande vierzehn Wappen der von Philipp beherrschten Provinzen."

Die Bemerkung über die individualisierenden Bildnisse erfährt eine Ergänzung dadurch, dass in der links (vom Beschauer rechts) vom König erscheinenden jugendlichen Gestalt offenbar Prinz Karl (der Kühne) zu sehen ist, an der andern Seite aber der Kanzler Nicolas Rollin, dessen von Roger van der Weyden auf dem Seitenflügel des Altarwerks zu Beaune gemaltes Bildnis, wie jüngst Dr. Karl Voll (München) nachgewiesen hat,* grosse Übereinstimmung mit unserem Miniaturporträt zeigt. Der Umstand, dass der 1433 geborene Prinz Karl als etwa 16 bis 18 Jahre alter Jüngling dargestellt wird, gestattet einen Schluss auf die Zeit, in der das Bildnis angefertigt wurde, also Mitte des 15. Jahrhunderts. Wieso Waagen den grünen Ledereinband, der heute das Manuskript einschliesst, für den „Original- und Lieblingseinband Philipp des Guten" halten konnte, ist nicht recht verständlich. Ein Blick auf das Dedikationsbild zeigt, dass das Buch in gar kostbarer Hülle übergeben wurde und das entsprach denn wohl den tatsächlichen Verhältnissen, wenn auch der Miniator an Farbe des Einbandes und an Einzelheiten sich Änderungen erlauben durfte. Wir haben ja hier offenbar denselben Akt von Barbarei zu konstatieren, auf den wir bereits bei Besprechung des Teseide-Manuskripts hinweisen mussten. Auch dieses hatte früher einen herrlichen, im alten Bücherinventar genau beschriebenen Einband, und trägt heute dasselbe unwürdige, abgegriffene Gewand aus grünem Leder wie der „Girard".

Dass die zweite hier reproduzierte, in dem Manuskript mit der Überschrift: „Comment et a qui fut le noble Conte Girard de Roussillon mariez" versehene Darstellung keine Vermählungsfeier aus der Zeit Karl des Kahlen, sondern aus der Philipp des Guten, und zwar am burgundischen Hofe, bietet,

* Beiträge zur Eyck-Forschung. Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" (München), Nr. 255, 6. Nov. 1901.





La xxi.e feste dudit ordre de la thoison
dor fut tenue en ladicte ville de bruges
en la dessusdicte eglise de saint sauueur le
premier jour de may. Lan mil iiij.c lxxviij.
par ledit tresexcellent et trespuissant prin
ce Monss.r Maximilian archiduc daustri
ce Et duc de lothric de brabant de luxem
burg etc. bail et mary de madicte dame
marie fille et heretiere dudit feu duc Char
les apres ce quil auoit le jour precedent
empris ledit ordre et receu le colier pour
en estre le chief et souuerain ou lieu dicellui

Statutenbuch des Ordens vom goldnen Vliess (cod. 2606)

bedarf kaum einer Erwähnung; wohl aber mag darauf hingewiesen werden, dass das von Waagen der Chronikhandschrift gezollte Lob, sie führe die Pracht und Herrlichkeit des glanzliebenden burgundischen Hofes vor, auch dem Girard-Manuskript gespendet werden kann.

Dass Strahlen jenes Glanzes, der einst Philipps Hof umgab, auch in unsere nüchterne Gegenwart hereinleuchten, daran erinnert uns so recht die Handschrift, welche die Statuten des bekanntlich von jenem Herzog gegründeten Ordens vom goldnen Vliess, die Porträts der Grossmeister und Wappen der Ritter enthält. Dieses Prachtmanuskript, dessen umfangreichster und ältester Teil zwischen 1518 und 1531 entstand (cod. 2606), ist eine der wenigen Handschriften der Wiener Hofbibliothek, die sowohl in ihrem illustrativen Schmuck wie auch ihrem Texte nach eine fast abschliessende Bearbeitung und Erläuterung erhalten haben; wir verdanken diese Arbeit Theodor v. Frimmel, sowie Joseph Klemme, dem durch ein unerbittliches Geschick der Forschung und seinen Freunden so früh entrissenen Wiener Heraldiker.*

Einer Diskussion über wichtigere, diese Handschriften betreffende Fragen bedarf es daher nicht mehr; die durch Waagen erfolgte Zuweisung der Bilder an die französische Schule wird sofort hinfällig, wenn man die Randornamente betrachtet, die durchaus niederländisches Gepräge aufweisen. Mit grosser Wahrscheinlichkeit kann, wie Frimmel zeigte, auf Brügge als Entstehungsort geschlossen werden.

Die von uns reproduzierten Porträts und Textornamente sind dem älteren Teil der Handschrift entnommen. Maximilian I. — wer würde ihn nicht sofort wiedererkennen? — erscheint in vorgerücktem Alter dargestellt. Das lange, gänzlich ergraute Haar, fast bis zu den Schultern reichend, ist gerade abgeschnitten. Der Kaiser trägt ein schlichtes schwarzes Barett, ein ebenso schmuckloses schwarzes Wams, um das ein Mantel aus reichem Goldbrokat mit breitem Pelzbesatz geschlagen ist. Auf den Schultern ruht die Ordenskette. Die Randverzierung ist hier, wie auch bei den andern Porträts und manchen Seiten des Textes, von ganz besonderer Schönheit. Auf mattem Goldgrund gewahrt man bunte Pflanzen und Tiere in geschmackvoller Anordnung. Der Rahmenschmuck auf der gegenüberstehenden Seite umschliesst Maximilians Wappen, das von zwei blauen Streifen flankiert wird; auf diesen erscheinen braune, goldgehöhte Kandelabersäulchen, in deren Mitte je ein tragender Putto angebracht ist. Auf der Basis jederseits das Monogramm Christi INS (für IHS).

Das Bildnis des jugendlichen Karl (V.) zeigt uns den Herrscher im Halbprofil. Auf dem schlichten, hellbraunen Haar, das bis an den Nacken reicht, ruht ein breites schwarzes Barett, mit schwarzem Bande, grosser Medaille, kleinen Rosetten und goldnen Stiften verziert. Auf der goldnen, am Rande mit Perlen besetzten Medaille sieht man unter einer Art Königskrone das Feuereisen des Vliessordens zwischen zwei C (Charles); dieser Buchstabe ist auch auf den Rosetten sichtbar. Die Umrahmung zeigt eine Anzahl von

* Jahrbuch V, 263 bis 338.





Statutenbuch des Ordens vom Goldenen Vliess (cod. 2606)

Knospen und Blumen, ferner Früchte, Raupen, Vögel und Schnecken in bunter Ausführung; ähnlich ist die Randverzierung der gegenüberstehenden Textseite mit dem Wappen Karls, hier wieder mit Streifen umgeben, auf denen Kandelabersäulchen zu sehen sind.

Frimmels Forschungen haben ergeben, dass das Bildnis Maximilians I. indirekt auf ein Original des Lukas von Leyden zurückgeht. Für Karls Porträt diente als Vorlage ein jetzt in den historischen Sammlungen von Versailles aufbewahrtes und (irrig) Albrecht Dürer zugeschriebenes Bild.

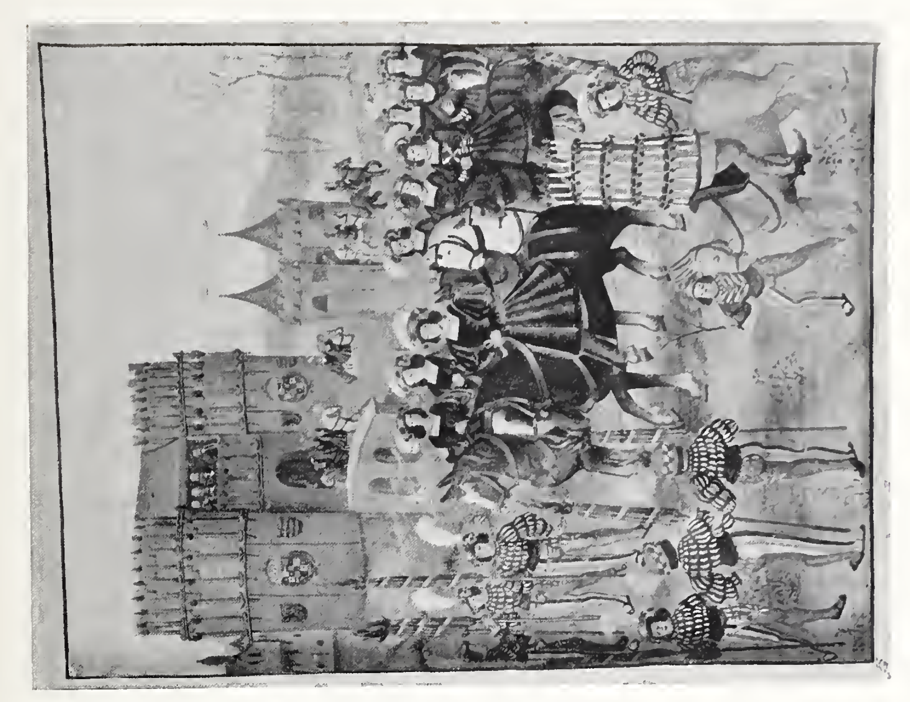
Ein Gegenstück zu Karls V. Jugendbildnis in diesem Statutenbuch bietet die Handschrift, welche die von Remy du Puys verfasste reich illustrierte Beschreibung des 1515 stattgefundenen Einzugs des fünfzehnjährigen Prinzen Karl in die Stadt Brügge enthält (cod. 2591). Es leidet keinen Zweifel, dass wir in der Wiener Handschrift das vom Verfasser dem Prinzen zugedachte Widmungsexemplar des Werkes „Entrée . . . redigee en escript par maistre Remy du Puys son (nämlich des Prince Monseigneur Charles) tres-humle Indiciaire et historiographe“ vor uns haben. Sie diente ja auch sicherlich dem Paris 1515 erschienenen Druck als Vorlage.*

Es dürfte nicht viele Miniaturhandschriften geben, die durch zeitgenössische Zeugnisse so eingehend erläutert werden, wie unser Exemplar der Entrée. Du Puys hat dafür gesorgt, dass jede Einzelheit der Vorgänge beim Einzug getreulich berichtet werde, und gewiss die Herstellung der bezüglichen Bilder überwacht. Ausserdem besitzen wir ein sehr aufschlussreiches, aus dem Jahre 1515 stammendes Dokument: Huutgheven ende betalinghe ter causen vanden costen ghedaen ter eerster ende Blyder Incomste van onsen harden gheduchten heere ende prince den eerdshertoghe Kaerle, prince van Castillen,** das heisst das Verzeichnis der Ausgaben, welche der Einzug des Prinzen der Stadt Brügge verursachte. Diese merkwürdige altholländische Expensnote verzeichnet aufs Genaueste die Kosten, welche die Ausschmückung der Kreuzpforte (die man auf unserem Bilde sieht), das Behängen derselben mit blauem Tuch, das Anbringen der Wappen und Fackeln beanspruchten. Ferner die Ausgaben für die Leuchter auf den Strassen, die Zimmermanns- und Malerarbeit, den Aufwand für Wachslichter und Linnen, für die Trompeter u. s. w. u. s. w. Auch Remy du Puys „historiographe van onsen . . . prince“ erhält 5 Pfund Groschen, weil er Triumph und Einzug „in walsche“ (französisch) beschrieb. Selbstverständlich ist hiemit unsere Entrée gemeint.

Es wäre nun eine ebenso dankbare wie verlockende Aufgabe, an der Hand dieser Ausgabenliste und besonders unter Berücksichtigung der Berichte unseres Historiographen den künstlerisch und mehr noch kulturhistorisch bemerkenswerten Bilderschmuck der vorliegenden Handschrift zu

* Mir steht nur der im Recueil de Chroniques, Chartes et autres Documents concernant l'Histoire . . . de la Flandre Occidentale, Série III. 6, Bruges (1850) erschienene Nachdruck zur Verfügung.

** Gachard, Louis Prosper: Collection des Voyages des Souverains des Pays-Bas, Bruxelles II, 1874, 531—542.





Entrée de Charles (V) à Bruges (cod. 2591)

erläutern, hiebei auch gelegentlich die Holzschnitte des Druckes heranzuziehen, die in zahlreichen Fällen dem Originale folgen, jedoch überall viel roher, manchesmal freier gestaltet sind als die Vorlagen. Die Lösung einer solchen Aufgabe führte an dieser Stelle natürlich zu weit; wir beschränken uns, auf die hier reproduzierte, lebensvoll dargestellte Szene des Einzugs zu verweisen und aus dem Berichte des Du Puys einige Sätze auszuheben, die er ihr widmet. Karl „vint soupper en son chasteau de Male, puis monta à cheval acompaigné de madame sa tante, avec sa suyte, de lembassadeur Darragon, du comte Palatin . . . et daultres comtes, . . . barons, chevaliers et escuyers en tresgrant nombre, montez et acoustrez si gorgiasement, pour honorablement acompaigner vng si hault prince, en triumphe si pompeux et dune telle ville que Bruges. Ainsi marcha ceste noble compaignie iusques pres de la ville où yssirent au devant les seigneurs de la loy montez et acroustez richement, les principaulx en velours cramoisy les autres en escarlate et drap rouge bordé de velours noir . . . Apres lequelz suyvoient grant nombre de notables bourgeoys et manans dicelle ville marchans et aultres tous acoustrez de rouge bordé de blanc et iaune . . . avecques chapeaux iaunes entrelacssez de soye blanche et rouge . . . “

Der jugendliche Prinz war „monté sur vng cheval dEspaigne beau et gorgias à merveilles, houssé dung tresriche drap dor pareil à son acoustrement, lequel estoit tout chargé de grosses perles et aultres pierreries de moult grand valeur. . Sur son chef seoit vng bonnet de velours chargé au nord par derriere dune plume blanche, et au surplus le rebras tout à lenviron cordonné de grosses perles . . . il sembloit mieulx à verité dire vng Apollo ou vng Mercure que vng corps humain entre ses princes. Apres luy vng petit derriere suyvoit en litiere Madame sa tante, à dextre de lembassadeur dArragon“ u. s. w.

Dass bei einem so feierlichen Einzuge auch für Spass gesorgt werden muss, versteht sich von selbst. In der Ecke rechts sieht man neben den zum Empfange Karls ausziehenden Bürgern der Stadt einen Mann rücklings auf einem Esel reiten; der arme Schelm kann von der ganzen Feierlichkeit gar nichts sehen, denn ein grosser Trog, an dem brennende Kerzen befestigt sind, bedeckt Haupt und ganzen Oberkörper. Derber Witz, wie wir ihn ja so oft auf niederländischen Bildern antrafen, belebt auch dieses Detail der Darstellung. Erinnert man sich aber, dass der Zwang zu jener eigentümlichen Art des Ritts der Inquisition als Strafmittel diente, dann erscheint vielleicht der Witz als Hohn und Spott auf das verhasste Glaubensgericht und bildet ein Präludium zu jenen flammenden Protesten, die gerade in den Niederlanden bald so mächtig auflodern sollten.

DIE ÖSTERREICHISCHE KUNSTGEWERBLICHE AUSSTELLUNG IN LONDON — VON FRITZ MINKUS-WIEN



OFORT nach der am 26. Mai in feierlicher Weise erfolgten Eröffnung der Österreichischen Kunstgewerblichen Ausstellung in London — lange bevor ihre kommerziellen Aussichten nur in Diskussion gezogen werden konnten — liess sich, auf Grund des einstimmigen Urteils massgebendster Kreise, ihr künstlerischer Erfolg konstatieren.

Ludwig Baumann, dem künstlerischen Meister des Ausstellungs-Arrangements, waren in London andere und vielleicht schwierigere Aufgaben gestellt, als bei seiner letzten grossen derartigen Schöpfung: der Installation der österreichischen Abteilungen der Pariser Weltausstellung. In London war ein einziger grosser Raum gegeben, dessen Unterteilung und Ausschmückung nicht auf starke Kontraste, sondern auf Einheitlichkeit der künstlerischen Wirkung hinzielen musste; die Installation der Ausstellung, die ausschliesslich einem Gebiete von allgemeinstem Interesse — dem kunstgewerblichen — galt, durfte nur die Folie zu dem Dargebotenen bilden; schliesslich hatte — zur Ehre unseres Kunsthandwerkes sei es gesagt — die dekorative Ausstattung des Londoner Ausstellungsgebäudes, dank der Reichhaltigkeit und dem künstlerischen Wert der Objekte, wenig diesbezügliche Mängel zu verhüllen, sondern die einzelnen ausgestellten Arbeiten, trotz der verhältnismässigen Beschränktheit des verfügbaren Raumes, allerorten zur grösstmöglichen Geltung zu bringen.

Der erste Ausstellungsraum, den man vom Vestibul aus betritt, ist ein galerieartig langgestreckter Saal, in dem vorzügliche Reproduktionen der Prager graphischen Gesellschaft „Unie“ — insbesondere musterhafte Dreifarbendrucke — ausgezeichnete Bronzen von Krupp, darunter Reduktionen der beiden Reiterdenkmäler vom Heldenplatz der Wiener Hofburg, kleine messinggezierte Mahagonivitrinen von Ch. Ulrich & Co. (Entwurf von O. Prutscher, Teppiche und Stoffe von J. Backhausen & Söhne, ein gefälliges Gesamtbild ergeben. Des weitern fallen hier eine Reihe von Paravents auf: einer mit grauen Samtpanneaux weist in neuartiger Verbindung der Brandmalerei mit einem von der Ausstellerin, Frau v. Froschauer-Dordi, erfundenen effektvollen Ätzverfahren ausgeführt, sehr dekorativ wirkende Malvenblüten auf; ein anderer Paravent zeigt, in bunter Seide gestickt, ein Rokoko-Blumenornament (J. Hostnig); zwei weitere Wandschirme schliesslich, von Fräulein Lina Ascoli in Öl gemalt, interessieren durch die flotte Technik

* Vergl. hierzu die Illustrationen zum „Vorbericht“ in Heft 4.



Österreichische Ausstellung in London, Herrenzimmer, entworfen von O. Weigel, ausgeführt von der Dekorations- und Möbeltischlerei der Allgemeinen Österreichischen Baugesellschaft

und die koloristisch eigenartigen Vorwürfe; der eine, in Roth und Gelb gehalten, stellt einen Sonnenuntergang, der zweite, in Schwarz, Weiss und Grau, eine Mondlandschaft mit schwirrenden Fledermäusen dar.

Gegenüber der Fensterwand des ersten Saales, längs welcher Lesetische, Stühle und Bänke aus gebogenem Holz (Jakob und Josef Kohn) aufgestellt sind, öffnen sich zwei interieurartig ausgestattete Räume: der eine ist mit hellgrauem, gedrucktem Kattun bespannt (Gebrüder Rosenthal in Hohenems), dessen Musterung aufs reizvollste die urwüchsige Eigenart des alten Handdruckverfahrens mit modern stilisierter Ornamentik verbindet; der zweite Raum, ein von O. Weigel entworfenes, von der Möbeltischlerei der Österreichischen Baugesellschaft ausgeführtes Herrenzimmer atmet in jedem Winkel Behaglichkeit und Gediegenheit; diesen wohligen Gesamteindruck bewirken vornehmlich die guten Dimensionierungen der hohen Lambris und des bildergeschmückten Kamins, die schlichten, bequemen Formen der Möbel, sowie das Zusammengehen der Naturfarbe des Eichenholzes mit dem matten Grün der Stoffe.



Österreichische Ausstellung in London, Gelber Saal, Teppich, entworfen von J. Vojsey, ausgeführt von J. Ginzkey

Von der Galerie führen einige breite Stufen herab zu dem Niveau der übrigen Ausstellungsräume, und zwar zunächst zu einem auf die Achse des ersten Saales querliegenden oblongen Raum, der mit hellgelbem und weissem Stoffe ausgeschlagen ist. Gegenüber der Treppe hängt, flankiert von Bronzestatuen aus der Krupp'schen Erzgiesserei und von Heiligenfiguren von

A. Vogl in Hall in Tirol, ein grosser Teppich, der auf hellgrünem Grunde einen von allerlei bunten Vögeln bevölkerten stilisierten Baum zeigt (J. Ginzkey nach Entwurf von J. Vojsey); zunächst der Treppe hängen geätzte Holzpanneaux von K. Jelínek in Hořic, deren reliefierter und nachträglich polychromierter Dekor durch Einwirkung von Schwefelsäure auf eine schichtenweise aufgetragene, je nach der Höhe des Reliefs mehr oder minder durchlässige Paste erzielt wird — eine vielversprechende Vervollkommnung der lediglich flächenhaften Xylektipomtechnik. Neben diesem neuen Verfahren der Holzbehandlung wird eine von Frau v. Waldhofen erfundene Neuerung auf sticktechnischem Gebiete vorgeführt, die Dank ihrer Einfachheit und ihrer guten Fernwirkung insbesondere für grosse textile Dekorationen von Wert sein dürfte. Der schattierte Blütenzweig, den die Ausstellerin auf einem Handbehang aus grünem Tuch nach R. Hammels Entwurf dargestellt hat, verdankt seine starke plastische Wirkung der Applizierung von besonders präparierten, zweckentsprechend zurechtgebogenen und mit farbigen Seidenfäden umwickelten Pflanzenfasern von verschiedener Stärke. Die eine Wand des gelben Saales schmückt ein wahrhaft monumentaler Kamin in englischem Spätbarock-Stil, der mit seinem säulengetragenen Giebel und den beiden flankierenden, von hohen Vertäfelungen überragten Bänken für eine weite Schlosshalle bestimmt, von der Österreichischen Baugesellschaft mustergültig in hellem Eichenholz ausgeführt ist. Ihm gegenüber hängen zwei prachtvolle altflandrische Gobelins aus dem Besitze des Österreichischen Museums, die mit ihren selbst bei genauester Prüfung unauffindbaren, nur mit Hilfe von Photographien des früheren Zustandes entdeckbaren umfangreichen Restaurierungen die englischen Fachkreise, die Gobelinreparaturen bisher durchwegs in Frankreich ausführen liessen, auf die Leistungsfähigkeit des k. k. Spezialkurses für Teppich- und Gobelinrestaurierung aufmerksam machen sollen. Mit Sämischleder gepolsterte, weidengeflochtene Fauteuils der Prag-Rudniker Korbwarenfabrik, die in ihrer tadellosen Formengebung



Österreichische Ausstellung in London, Kamin, ausgeführt von Sigmund Jaray, Relief in getriebenem Kupfer von Nikolaus Stadler



Österreichische Ausstellung in London, „Faun“, Hängeklingel aus Bronze von Gustav Gurschner

und ihrer unvergleichlichen Bequemlichkeit zu dem Besten gehören, was in den letzten Jahren an Sitzmöbeln auf den kunstindustriellen Markt gekommen ist, bilden die weitere Ausstattung des gelben Saales, in dem schliesslich noch ein Kamin von Sigm. Járay mit vorzüglichem, von N. Stadler in Kupfer getriebenen Relief und ein reizender Ofenschirm von F. Siegl auffallen.

Ein breiter niederer Durchgang, in dessen Mitte eine von Krupp gegossene kleine Nachbildung des Donner'schen Mehlmarkt-Brunnens aufgestellt ist, führt in den grössten Raum der Ausstellung, in dem in Vitrinen, auf Tischen und in seitlich eingebauten niedereren Kojen die Erzeugnisse der einzelnen Zweige des Kunsthandwerks — mit Ausnahme der Möbelbranche — gruppenweise vereinigt sind. Dieser Raum ist vorwiegend grün gehalten; die Untergestelle und Trennungswände der Schaukästen und Tische sind mit wolligem, dunkelgrünem Stoff bezogen; die Wände bedeckt bis über Manneshöhe lambrisartig der gleiche Stoff, der durch seine warme Farbe den weiten Raum intimer gestaltet und einen besonders günstigen neutralen Hintergrund für die heterogensten Ausstellungsobjekte bildet; der obere Teil der Wände ist mit hellgrünem Satin bespannt; in der Deckenhöhe der Kojen, die je nach den koloristischen Erfordernissen der ausgestellten Objekte in verschiedenen, mit den grünen Tönen der Saalwände harmonierenden Farben tapeziert sind, umzieht den ganzen Raum friesartig eine grün in Grün gehaltene Applikationsstickerei; darüber sind in gleichen Abständen faltig gespannte Proben modern gemusterter Seidenstoffe angebracht; die Zwischenfelder schmücken schwarzgelb gestreifte Quadrate und schmiedeiserne Reifen, die stilisierte Rosen tragen; die Decke des Saales überspannen in weiten Bögen weisse, gelb bordierte Vela, deren geraffte Enden mit dem österreichischen Wappen bemalt sind. Die acht Kojen an den Langseiten des Saales sind den Expositionen des Eisenbahnministeriums (das in einer geschickt ausgewählten Bildergalerie eine Anzahl der reizvollsten Orte Österreichs vorführt), der Firmen Lobmeyr, Goldscheider, Wahliss, der Berndorfer Metallwarenfabrik, der Druckerei A. Berger in Wien und B. Kočí in Prag und anderer hervorragender graphischer Reproduktionsanstalten, sowie der Kollektivausstellung des Reformklubs der Wiener Schlosser-Genossenschaft gewidmet. An den Wänden zwischen den einzelnen Kojen stehen, dekorativ verteilt, einzelne



Österreichische Ausstellung in London, Lampe, Bronze, von Gustav Gurschner



Österreichische Ausstellung in London, Mittelgang der Interieurabteilung

kleinere Möbel, darunter ein interessanter, mit bunten nationalen Ornamenten intarsiierter Kabinettschrank von V. Mlch in Prag; darüber hängen, von den Firmen Ulrich, Lebel, Artin und Hirschler ausgestellt, ausgewählt feine, farbige Heliogravüren in vorzüglichen modernen Rahmen.

Österreichische Ausstellung in London, Ofenschirm, Eisen und Bronze, polychromiert, von F. Siegl

Die künstlerischen und technischen Qualitäten jener Kunstgewerbetreibenden, die ihre Objekte in den Vitrinen und auf den Schautischen des grünen Saales exponiert haben, sind dem Leserkreis dieser Zeitschrift grösstenteils aus den Besprechungen der letzten Winterausstellungen des Österreichischen Museums bekannt. Im allgemeinen kann gesagt werden, dass diese Gruppe der Londoner Ausstellung nahezu alle Zweige der heimischen Kunstindustrie in genügend reichem Umfange vorführt, um ein massgebendes Bild ihres derzeitigen Standes zu gewähren. Eine Ausnahme machen nur die Edelmetall- und die Lederindustrie; die erstere, deren Export nach England schon durch die Verschiedenheit der gesetzlich normierten Feingehalte einigermassen erschwert wird, finden an den glänzenden diesbezüglichen Erzeugnissen des englischen Kunstgewerbes eine so schwer zu bekämpfende Konkurrenz, dass tatsächlich nur Spezialitäten, wie die ausgestellten Arbeiten, Aussicht auf kommer-



Österreichische Ausstellung in London, Triptychon, Bronze von Bendelmeyer & Červenka in Prag

ziellen Erfolg bieten: der feine moderne Schmuck Rozet und Fischmeisters, Bannerts ausgezeichnete Kopien altösterreichischer Silbergeräte, C. Waschmanns prachtvolle Silberplastiken, Schwarz' galvanische Gold- und Silberapplikationen auf Glas, Tresnaks Granatschmuck, Peterkas in modernen Formen gehaltenes Alaskastein-Geschmeide, die wunderschönen Emails J. Souvals und der Damen v. Stark, Wagner und Wahrmund. Bezüglich der Ledergalanterieware liegt der Grund der Zurückhaltung unserer Kunstindustriellen gegenüber der Londoner Ausstellung darin, dass diese grossenteils bereits mit bedeutenden englischen Häusern als sicheren Abnehmern in Verbindung stehen, die sie durch selbständiges Auftreten vor dem englischen Publikum verlören; so beschränkt sich — in quantitativem nicht in qualitativem Sinne des Wortes — die Teilnahme der Wiener Maroquinerie auf die Arbeiten der Firma B. Buchwald, die mit ihren durchwegs von Künstlerhand entworfenen originellen Schöpfungen das rüstige Vorwärtsschreiten auf diesem Gebiete glücklich illustriert. Ein anderer charakteristischer Zweig unseres Kunsthandwerks, die österreichische Bronze, die in den Jahren der geschmacklichen Stagnation ihren altbegründeten internationalen Ruf einigermassen einzubüssen in Gefahr war, zeigt sich in London, erfreulich befruchtet vom Geiste der modernen Kunst, in ungewöhnlich grossem Umfang und in glänzendstem Lichte. Die Gruppe der Arbeiten Gurschners, Rubinsteins, Schwathes, Weigls, Philipps, der Krupp'schen Erzgiesserei, Dziedzinski und Ha-

Österreichische Ausstellung in London, E. Wahliss, Reproduktion einer Altwiener Porzellanfigur



Österreichische Ausstellung in London, E. Wahliss, Reproduktion einer Altwiener Porzellangruppe



Österreichische Ausstellung in London, Spiegelrahmen, Bronze von Bendelmeyer & Červenka in Prag

nuschs, Bendelmeyer und Červenkas in Prag gehört zu den hervorragendsten der Austtellung. Daran reihen sich würdig die Leistungen auf dem Gebiete der anderen Metalltechniken, die Treibarbeiten Siegls, Stadlers, Klimts, Radetzkys und Hagenauers, die Alpakawaren der Berndorfer Metallwarenfabrik und M. Hackers, die Schlosserarbeiten Nehrs, Nawratils, Schwarzs, Domonkos, Zelenkas, Zemens, Winklers in Graz und andere. Glas und Keramik sind gleichfalls stattlich vertreten; ersteres durch unvergleichlich glänzende Kristallarbeiten Lobmeyrs, durch vortrefflich geschliffene und gravierte Erzeugnisse von Moser in Karlsbad, durch Bakalowits und Spaun, die eine Reihe neuer Variationen ihrer bewährten Genres vorführen, schliesslich durch Goldberg in Haida, der vornehmlich eine an Tulaarbeit erinnernde Spezialität, Silberornamente auf dunkelgrauem Grund — ein vielleicht nicht ganz materialgerechter Dekor — ausgestellt hat. Die Keramik wird durch Wahliss vertreten, bei dem in erster Linie die aus den alten Originalformen hergestellten Reproductionen von grossen Figuren und Aufsätzen aus der Blütezeit der Alt-Wiener Porzellanmanufaktur interessieren, durch Böcks aparte moderne Service, dann durch die famosen Steinzeugarbeiten von Riessner, Stellmacher und Kessel, die bekannten Poterien der Fachschule in Teplitz, reizende figürliche Fayencen von Franke und Borsdorf (Firma Schauer) und die reichhaltige Kollektion von Goldscheider'schen Terrakotten.



Österreichische Ausstellung in London, Bronzestatuette von Bendelmeyer & Červenka in Prag

Die textilen Kunstgewerbe Österreichs zeigen sich dem gerade hierin so verwöhnten englischen Publikum in tadelloser Güte. Ausser vorzüglichen Teppichen von J. Ginzkey in Maffersdorf, Haas und Backhausen und den schönen Möbelstoffen dieses letzteren, sind es hier vornehmlich die Leistungen der staatlichen Spitzen- und Stickereischulen, die durch die wundervolle Akkuratesse der Ausführung und die reizenden Muster die Aufmerksamkeit auf sich lenken; dann die feinen Stickereien der Ischler Frauenerwerbschule (Fräulein M. Spanitz), die modern dessinierten flittergestickten Fächer der Frau J. Zang und endlich die wirklich meisterhaften Nadelarbeiten der Damen Landauer und v. Becker.



Österreichische Ausstellung in London, Grüner Saal

Die Erzeugnisse der Möbelindustrie sind vornehmlich in dem an den grünen Saal anstossenden Ausstellungsraume vereinigt, zu dem ein festlich mit Wappen geschmücktes Portal mit breitem, von Obelisken flankiertem Korbbogen, hinüberführt.

Dieser Raum enthält in zwei einander gegenüberliegenden Reihen je fünf vollständig eingerichtete Interieurs, die sich, nur durch schmale Pfeiler getrennt, gegen einen breiten Mittelgang öffnen; die dunkle Färbung dieses Ganges und das niedrig hängende graue Velum, das seine Decke bildet, lässt die einzelnen teils durch elektrisches, teils durch Oberlicht erhellten Interieurs ausserordentlich effektvoll hervortreten. Vier dieser zehn Innenräume sind dem Wiener Publikum von der letzten Winterausstellung des Österreichischen Museums her bekannt: das von Herrn Baron Kraus in Anlehnung an Spät-Empire-Motive gezeichnete Pospischil'sche Schlafzimmer; Sigmund Járays so überaus charakteristisches Wohnzimmer im Stil der Biedermeierzeit; das in Makassar-Ebenholz ausgeführte moderne Speiszimmer von Portois & Fix und das reiche Empire-Schlafzimmer C. Bambergers. Die weiteren sechs Räume sind von den Firmen W. Niedermoser, J. Klöpfer, Sándor Járay, F. Schönthaler & Söhne, Sigmund Deutsch & Cie. in Brünn und Jakob & Josef Herrmann ausgestattet. Niedermoser hat ein nach eigenen Entwürfen in poliertem Kirschholz ausgeführtes Speisezimmer ausgestellt. Die Farbenstimmung dieses Zimmers — hellgrüne



Österreichische Ausstelluug in London, Speisezimmer, entworfen von W. Niedermoser, ausgeführt von M. Niedermoser & Sohn

Tapeten, rotbraunes Sämischleder, der goldgelbe Holzton, blinkende Kristallscheiben am Buffet — ist von ungekünstelt kräftiger Frische, festlich und doch intim; in der bequemen, sinngemässen Formgebung der Möbel liegt ein schöner Zug künstlerischer Ehrlichkeit; es hätte vielleicht die Geschlossenheit der Gesamtwirkung noch erhöht werden können, wenn man an den beiden seitlichen Teilen des Buffets dem Leistenwerke der Verglasung nicht die eigentümliche pinienartige Form gegeben, und vor allen Dingen wenn man an dem Fenstervorhang die stilisierte Darstellung dreier Bäume und der strahlenden Sonne fortgelassen hätte.

In dem benachbarten Klöpfer'schen Salon ist Ludwig Baumann, von dem die Entwürfe herrühren, bei den Sitzmöbeln von jenen eckig konturierten, Arm- und Rückenlehnen in gleicher Höhe um die Sitzfläche herumführenden Bergèren ausgegangen, die das Empire vom Louis XVI-Stil übernommen und dann weiter ausgebildet hat; bei den Tisch- und Kastenmöbeln schwebte ihm das architektonisch gehaltene Mobiliar der späten Empirezeit vor, das mit seinen schlichten, von Bronzekapitälen bekrönten toskanischen Säulchen noch lange auf den Biedermeierstil nachgewirkt hat.

Das Interieur, das Sándor Járay in dem angrenzenden Compartiment ausgestellt hat, ist ein Ausstellungsobjekt allerersten Ranges. Es ist das Ende eines prunkvollen Bibliotheksaales in der Art der Wiener Barocke, in Nussholz ausgeführt; an der einen Wand unterbricht die intarsiengeschmückte



Österreichische Ausstellung in London, Salon, entworfen von L. Baumann, ausgeführt von J. Klöpfer

Lambris eine hohe, von einer Supraporte bekrönte Tür mit prachtvoll ziseliertem Bronzeschlosse; in der linken Ecke führt eine Wendeltreppe mit ausgezeichneter, von Biró geschmiedeter Balustrade zu einer Galerie, auf der der mächtige Bücherschrank steht. Parketten von präzisester Ausführung (Brüder Engel) bedecken den Fussboden; die Wände sind mit moosgrünem Genueser-Samt bezogen. Derartige Zusammenstellungen exakt kopierter Details (im vorliegenden Falle Nachbildungen von Motiven aus Schlosshof) und frei nachempfundener Einzelheiten sind ein ebenso untrüglicher Prüfstein für den künstlerischen Takt, wie die hohen technischen Anforderungen gerade des Barockstils (man betrachte im Járay'schen Interieur etwa die staunenerregende Furnierarbeit an der unteren Wandung der Treppe) massgebende Grundlagen für die Beurteilung der handwerklichen Leistungsfähigkeit bieten.

Mobiliar ähnlichen Charakters, Bibliothekszimmer-Möbel im Stile der frühen Maria Theresianischen Zeit, haben Franz Schönthaler & Söhne in ihrem Interieur ausgestellt; hier ist es neben der vorzüglichen Intarsiaarbeit, insbesondere die musterhafte Ausführung der Schnitzereien, die in die Augen fällt.

Das von Baumann entworfene Musikzimmer von Sigm. Deutsch & Cie. in Brünn zeigt ähnlich wie der Klöpfer'sche Salon Anklänge an den Empirestil.



Österreichische Ausstellung in London, Musiksalon, entworfen von L. Baumann, ausgeführt von Sigmund Deutsch, Brünn

Die niedere Wandvertäfelung und das ganze Mobiliar sind aus ungarischem Eschenholz hergestellt, dessen hellgelblicher Ton mit den gelben Polsterungen, dem hellaschgrauen Moiréstoff der Wände, sowie mit der über der Lambris herumlaufenden crêmefarbenen Applikationsstickerei einen Farbenakkord von reservierter Eleganz ergibt; die Formen der Möbel sind knapp und gerade, die Stützen schlank; als einziger Schmuck sind antikisierende Bronzeappliken angebracht; bedauerlicherweise sind diese etwas roh ausgefallen. Technisch rühmlich ist die Bearbeitung des schwer zu behandelnden Holzes. Auch bei dem im Deutsch'schen Interieur aufgestellten, im gleichen Charakter gehaltenen zwei Musikinstrumenten, einem Konzertflügel von F. Ehrbar und einem Harmonium von J. Kotykiewics, verdient die Ausführung der heiklen Furnierarbeit, namentlich an der grossen Fläche des Klavierdeckels, alle Anerkennung.

Ein interessanter Raum ist das gleichfalls von Baumann entworfene Herrmann'sche Jagdzimmer. Der Künstler ist hier von dem Gedanken ausgegangen, die Erinnerungen an Wald und Flur, die die Phantasie des heimkehrenden Jägers füllen, in stilisierter Form in einem Raume zu verkörpern,



Österreichische Ausstellung in London, Bibliothekssaal, ausgeführt von Sándor Járay



Österreichische Ausstellung in London, Bibliothekskasten von F. Schönthaler & Söhne

in dem man nach vollbrachtem Weidwerk sich zu gemütlicher Geselligkeit vereint. In jeder Einzelheit klingen diese Reminiszenzen gedämpft und unaufdringlich nach: im satten Grün der Wände, auf die kräftig gezeichnetes Eichenlaub gestickt ist, in der knorrigen Gestalt der Stützen und der Lambrislisenen, den astartigen Schnitzereien der Füllungen, den mächtigen abgerundeten Formen der schweren Eichenmöbel, dem derb geschmiedeten eisernen Blattwerk, mit dem der hohe Holzkamin beschlagen ist, vor allem in dem koloristisch unvergleichlich fein gestimmten Teppich, der mit vagen Farbflecken und Linien eine meisterhafte Stilisierung des Waldbodens mit seinem Moos, seinen Schwämmen und seinen welken Blättern darstellt. Bemerkenswert ist auch die unregelmässig geschweifte Form dieses Teppichs. Einen ausserordentlich vornehmen Schmuck hat das Herrmann'sche Jagdzimmer an zwei darin aufgestellten prächtigen Werken der beiden Bozener Bildhauer Kompatscher und Winder gefunden, zweien Meistern, die in farbig gebeiztem Marmor, Bronze, Elfenbein und allerhand anderem wertvollen Material entzückende Kabinettstücke von ganz eigenartiger Richtung schaffen. Die eine der beiden exponierten Arbeiten zeigt in grün patinierter Bronze die ungemein innig aufgefasste Figur des heiligen Georg hoch zu Ross auf einem grossen rotbraun gefärbten Marmorblock, um den sich der getötete Drache windet; die zweite ist eine kleine marmorne Schmuckschale, auf deren Rand ein unheimlicher Lindwurm Wache hält; eine korallene Krone ruht auf seinem Kopfe, seine Augen bilden funkelnde Rubine. Selten noch sind derartige Motive aus der Legenden- und Märchenwelt mit so urwüchsiger, packender Kraft, mit so kindlich-phantasievoller Hingabe an den Ideenkreis, dem sie entstammen, und gleichzeitig mit so glänzenden Mitteln von der Plastik dargestellt worden.



Österreichische Ausstellung in London, Jagdzimmer, entworfen von L. Baumann, ausgeführt von J. & J. Herrmann

Der dunkel gehaltene Mittelgang, der die beiden Reihen von Interieurs trennt, führt in den ovalen Buffet- und Konzertsaal der Ausstellung; hier, wo die Dekoration Selbstzweck ist und sich nicht Ausstellungsobjekten anzupassen hat, kann sie naturgemäss weitaus stärkere Effekte anstreben, als in den vorhergehenden Räumen. Das Ganze ist als eine Art Laube konzipiert, über deren niedere mattrot überzogene Wände stilisierte Rosenranken wuchern. Über diese hinweg glaubt man ins Freie zu blicken — panoramaartig umgeben den ganzen Saal grosse farbenfrische Gemälde, die die Städte Wien, Prag, Triest, Salzburg, Innsbruck und Bregenz, von malerischen Seiten aus aufgenommen, darstellen. Zwischen den einzelnen Städtebildern erheben sich, von vergoldeten Büsten bekrönt, Pfeiler, die untereinander durch schmiedeeiserne Guirlanden verbunden sind; diese Guirlanden tragen elektrische Lampen, die gleich der gesamten übrigen Beleuchtung der Ausstellung von der Firma „Watt" beigestellt, den weiten Raum mit strahlendem Licht erfüllen. In der Mitte des Saales steht auf eisernem, von Biró meisterhaft ausgeführtem Postamente, die Büste Seiner Majestät des Kaisers.

Man war anfänglich nur zaghaft daran gegangen, dem verwöhnten englischen Publikum das kunstgewerbliche Können Österreichs vorzuführen, die Ausstellung beweist, dass wir es getrost haben wagen dürfen!

KLEINE NACHRICHTEN

DAS ENGLISCHE KÖNIGSPAAR IN DER ÖSTERREICHISCHEN AUSSTELLUNG IN LONDON. König Eduard und Königin Alexandra haben Montag den 9. Juni die österreichische kunstgewerbliche Ausstellung im Princes Skating Club durch ihren Besuch ausgezeichnet.

Die königlichen Herrschaften nahmen den Tee im Konzertsaal und besichtigten eingehend die Ausstellung in allen ihren Teilen. Unter den Einkäufen, welche die Königin machte, sei eines Miniaturbildes weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth, ausgeführt von Fräulein Adele v. Stark, Erwähnung getan.

Die hohen Herrschaften sprachen sich über das Arrangement der Ausstellung sowohl als auch über die Leistungen des österreichischen Kunstgewerbes in anerkennendster Weise aus und verliessen nach anderthalbstündigem Aufenthalte die Exposition.

MUSEUMS-DIREKTOREN-KONFERENZ. Am 2. Juni fand im Österreichischen Museum unter Vorsitz des Direktors Hofrates v. Scala eine Zusammenkunft der Vorstände der dem Verbande österreichischer Kunstgewerbe-Museen angehörigen Institute statt, welche von nun an alljährlich im Anschlusse an den Verbandstag der Kronlandsmuseen abgehalten werden soll. Vertreten waren: Brünn (Direktor Julius Leisching), Budweis (Professor Kristinus), Chrudim (Direktor Poslt), Graz (Direktor Lacher), Krakau (Direktor Wdowiszowski), Lemberg (Assistent Stroner), Linz (Dr. Kränzl), Prag (Direktor Dr. Chytil), Reichenberg (Kustos Dr. Pazaurek), Troppau (Direktor Dr. Braun). Regierungsrat Dr. Leisching referierte über die vom Österreichischen Museum in Angriff genommene Aktion der systematischen Veranstaltung von Wanderausstellungen in den Kronländern. Es werden Ausstellungen modernen Kunstgewerbes und historische Ausstellungen veranstaltet, und zwar sollen von der ersteren Gruppe gleichzeitig an verschiedenen Orten ausgewählte Kollektionen der modernen österreichischen und ausländischen Produktion zur Exposition gelangen, während die historischen Ausstellungen möglichst vollständig ausgestattete Interieurs bestimmter Stilepochen bilden und vorzügliche Kopien und Originale enthalten sollen, zu deren Ergänzung vor allem die Kronlandsmuseen heranzuziehen sein werden. Der Turnus dieser Ausstellungen, welchen Spezial-Ausstellungen zur Seite treten werden, wird im Einvernehmen mit dem Verbande, mit den Handelskammern, Lokalmuseen und anderen Korporationen von Jahr zu Jahr festgestellt werden. Mit den Ausstellungen werden einschlägige Projektionsvorträge verbunden; besondere Transport-Erleichterungen stehen dem Unternehmen zu Gebote. Der Bericht und die Vorschläge des Österreichischen Museums wurden nach kurzer Debatte einstimmig und mit dem Ausdrucke des wärmsten Dankes zur Kenntnis genommen. Hieran schloss sich ein Vortrag des Kustos Dr. Pazaurek „Über die Mustergiltigkeit der Museumsobjekte“.

Dieser Sitzung ging vom 29. bis 31. Mai in Brünn die Tagung des genannten, derzeit 15 Anstalten umfassenden Verbandes voraus; das Mährische Gewerbemuseum wurde neuerdings zum geschäftsführenden Vorort gewählt. Nach einem Vortrage Dr. Pazaureks über „Nomenklaturen“ wurde beschlossen, sich in dieser wichtigen Frage an die im Herbst in Innsbruck und Kopenhagen tagenden internationalen Kongresse zu wenden. Neu aufgenommen wurde das Königgrätzer Museum. Die nächstjährige vierte Konferenz des Verbandes findet in Linz statt.

JUBELFEIER DES GERMANISCHEN MUSEUMS. Vom 14. bis 16. Juni fand unter der Teilnahme deutscher Fürsten, der Staatswürdenträger des Deutschen Reiches und Bayerns, von Delegierten wissenschaftlicher und künstlerischer Korporationen aus allen Teilen des Reiches und aus Österreich, der Schweiz und Amerika die Jubelfeier des fünfzigjährigen Bestandes des Germanischen Museums in Nürnberg statt.



Österreichische Ausstellung in London, Buffetsaal

In all den zahlreichen Kundgebungen, die bei diesem festlichen Anlasse in Reden, Adressen und Festschriften zum Ausdrucke kamen, wurde mit einmütiger warmer Begeisterung und Dankbarkeit die rühmliche Stellung anerkannt, welche das Germanische Museum sich in diesen fünfzig Jahren errungen hat als Hort nationaler Überlieferungen, als Pflegestätte für die Erforschung der Geistesgeschichte des deutschen Volkes in allen Formen und Äusserungen seiner Kultur und Kunst. Wurde mit Recht in diesem so herrlich und grossartig entwickelten Institute die geniale Schöpfung des mutigen fränkischen Edelmannes Freiherrn von Aufsess gefeiert und voll Anerkennung des ja auch uns Österreichern so teueren Essenwein, des eigentlichen Organisators des Museums, gedacht, so ist man doch einig darin gewesen und wird es bleiben, dass das Germanische Museum, wie nicht bald eine andere Institution, aus dem Empfinden des Volkes selbst hervorgegangen ist. Es ist so recht das Produkt jener romantischen, auf die Erweckung der grossen deutschen Vorzeit gerichteten Stimmung, welche aus Gegnerschaft gegen die Schrecknisse und Verheerungen des napoleonischen Zäsarismus, aber auch gegen die weltabgewandte unvolkstümliche Richtung des Klassizismus und gegen die Überlieferungen des Aufklärungszeitalters sich bei Künstlern, Literaten, Gelehrten, schliesslich in allen Schichten der gebildeten Deutschen zu Anfang des vorigen Jahrhunderts entwickelt hatte. Die Tieck und Wackenroder, Achim von Arnim und Brentano, Hölderlin, Hardenberg-Novalis und Uhland, die Grimm und Schlegel, die Freiherrn von Stein, Justus Möser und Wilhelm von Humboldt sind die geistigen Ahnen dieser Schöpfung. Und auch Goethe, der Klassizist und Gegner der Romantik, hat ihr vorgearbeitet; wie die deutsche Philologie, so ist auch die Kunstgeschichte eine Frucht jener romantischen Strömung und doch immer auf Goethe geht zurück, als den Vater der Kunstgeschichte als Wissenschaft, was die Romantik auf diesem Gebiete geleistet hat. Man denke an seine Erkenntnis der Grösse Dürers und mit welcher Begeisterung er sich der Würdigung der Boisserée'schen Sammlung hingegeben. Was nationale Begeisterung

vermag, selbst unter drückenden äusseren Umständen, dafür zeugt die Geschichte des Nürnberger Museums; aber auch für die bestimmende Macht grosser starker Persönlichkeiten, wie Aufsess und Essenwein waren, von denen vor allem der letztere in zäher, unerhört vielseitiger Arbeit, unter rücksichtsloser Einschränkung des allzu weit gesteckten Rahmens des Aufsess'schen Programmes, die unübertrefflich reiche Fülle der Museumssammlungen zusammengetragen und in feste, für Gelehrte und Laien fruchtbare Ordnung gebracht hat. Durch österreichische Vermittlung ist August von Essenwein, der vom Kreise Eitelbergers hochgeschätzt eine zeitlang in Wien und Graz gewirkt hatte, nach Nürnberg gelangt, Jakob von Falke, in jungen Jahren, von 1855 bis 1858 Sekretär und Konservator des Germanischen Museums, hat ihn dahin empfohlen; Falkes „Lebenserinnerungen" enthalten eine liebevolle interessante Schilderung der Anfänge des Museums. Auch sonst sind der Beziehungen Österreichs zum Germanischen Museum viele; nicht nur enthält es, wie natürlich, zahlreiche Zeugnisse österreichischen Kunstfleisses und viele hervorragende Dokumente zur Geschichte des Reiches, auch direkte Förderung ist dem Museum aus Österreich in reichem Maasse zuteil geworden. Auf Allerhöchsten Befehl erhielt dasselbe von 1885 bis 1900 aus den Mitteln des Oberstkämmereramtes Subventionen für die allgemeinen Zwecke des Museums und mit der speziellen Widmung zur Pflege der historischen Erinnerungen des Allerhöchsten Erzhauses; die österreichische Pflegschaft weist viele beitragende Mitglieder des Museums auf, darunter auch die Stadt Wien. Höchst anregende literarische Festgaben hat der Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg und das Germanische Museum selbst in seiner vom Konservator und Bibliothekar Dr. Hampe verfassten Festschrift geliefert. E. Lg.

BERLINER DEKORATIVE CHRONIK. Die „Grosse" Berliner Kunstausstellung hat auch in diesem Jahre das Kunstgewerbe zu Gast gebeten. Aber der Eindruck war ähnlich wie in den letzten Jahren; Bekanntschaften neuer Namen wurden vermittelt, aber die Begegnung blieb meistens recht konventioneller Natur und hinterliess wenig nachhaltigen Eindruck. Es ist seltsam, dass dieselbe Ausstellung, die früher das Vorhandensein der angewandten Künste überhaupt ignorierte, jetzt als Reaktion gegen die einstige Sprödigkeit für jeden, der aus Möbeln ein Zimmer zusammensetzt, die Herzen und die Türen aufhält.

An der Mehrzahl dieser Interieurs kann man erkennen, wie heute das Schema einer modernen, nicht persönlichen, sondern eklektischen Einrichtung ist.

Ein Prinzip scheint dabei allgemeine Geltung erlangt zu haben, das Ensembleprinzip. Nicht das Möblieren, sondern der innere Ausbau eines Raumes wird das Ziel. Und alle leitet die Erkenntnis, dass das Möbel nicht nur seinen Sonderzweck zu erfüllen hat, sondern auch eine dienende Funktion in der Raumeinteilung einnehmen muss. Auf Türen und Fenster wird dabei jetzt endlich mehr geachtet als früher. Sie werden organisch in die Gesamteinrichtung einbezogen, sie wirken nicht mehr als störende Einschnitte, sie sind wie die Möbel ein richtig placierter Zimmerschmuck geworden: die Türen schöngegliederte Paneelfüllungen, die Fensterbucht ein behaglich disponierter Sitzwinkel. Und durchgedrungen ist die Überzeugung von dem praktischen und dekorativen Wert des einen grossen, mit weissem Sprossenwerk geteilten Fensters, gegenüber den zwei schmalen, die Wand zerreissenden und die Ecken zerstörenden, die nur die Fassade bereicherten.

Es ist ein erfreuliches Symptom, dass diese innenarchitektonischen Erkenntnisse, die trotz ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit so lange vergessen waren, in diesen Räumen, die sonst absolut nichts Hervorstechendes haben, sichere Anwendung fanden.

Besonders gelungen in solcher Ensemblewirkung ist das Kimbel'sche Herrenzimmer in grauem Holz. Hier ist konsequent jedes Möbel gleichzeitig Architekturglied. Die Bibliothek versieht Paneelfunktion und entwickelt im organischen Übergange aus sich die Türen. Der Schreibtisch schafft sich mit seinem rechtwinkelig angegliederten Anbau für Handbücher und Zeitschriften eine umzogene, eingehegte Ecke, ein Studiogehäus

innerhalb des grossen Raumes, und die freie Rückwand liefert einen festgefügten Ansiedlungsplatz für Ledersopha, Tisch- und Klubfauteuils.

Besonders liebevoll wurde die Kaminpartie behandelt. Nach englischem Muster ist sie kojenartig eingebaut und hat ihre eigene Wandbehandlung mit graugrünen Kacheln, in die farbige Rundfenster und als stattliches Mittelstück der Kamin mit seinem dunklen Kupfermantel eingepasst sind. Das Braunrot des Kupfers hat noch einen besonderen Schmuck durch aufgelegte durchbrochene schwarze schmiedeeiserne Ornamente, die sich bei näherem Zusehen als japanische Schwertstichblätter entpuppen. Tiffany hat diesen dankbaren Schmuck an seinem Kamin schon früher angewendet. Man sieht, der Raum ist nicht sehr erfinderisch, sondern eklektisch von einer sicheren, das Bewährte klug nachzeichnenden Hand errichtet.

Wenn man nun die Einzelstücke aus dem Zusammenhange, aus der Ensemblewirkung löst, so sind die grösseren Möbel gar nicht einmal so gelungen. Die Kupfereinlagen in den grauen Schränken zum Beispiel sind viel zu massiv, und gehen nicht selbstverständlich genug in ihrem Holzrahmen auf.

Noch deutlicher wird diese Mischung — guter Ensembleeindruck und mässige Qualität der Details — bei dem Esszimmer von Friling. Hier ist der Zusammenhang der einzelnen Einrichtungsstücke aufs peinlichste gewahrt, alle Schrankmöbel, Kredenzen, Borden wachsen aus dem Paneel heraus. Aber die so gut placierten Möbel sind an sich nur mässig. Sie bemühen sich, in Streben und Pfeilern für die Bedachung der Kredenzen konstruktiven Bau zu zeigen, aber die Sprache dieser Konstruktion in ihrer spärlichen Magerkeit, ihren gedrehten, ausgezogenen Formen hat etwas Kraftloses, Schwankendes; sie überzeugt nicht, sie wirkt unecht.

Neben solchen Eklektikern des Neuen gibt es Eklektiker des Alten. Honold variiert einen Raum in der Empiretonart. Er ist recht nach der Kunst, wie aus dem Musteratlas, mit Bronze, Mahagoni und Kristall und dabei völlig seelenlos. Das liegt nicht an dem Stil, sondern an dem Kopisten. Aus dem neu erwachten starken Interesse für Innenkunst und der eindringlichen Beschäftigung mit ihr ergibt sich ein neues verfeinertes Verständnis für die Stile der Vergangenheit. Ein schablonenmässiges Imitieren kann man heute weniger als je vertragen. In einem alten Stil soll sich nur der versuchen, der mit nachfühlendem Temperament sich in die Welt von einst versetzen kann und der aus seinem Wesen heraus ein Altes noch einmal neu schafft. Solch Temperament für die Gotik hat Melchior Lechter, solch Temperament für Empire hat Heinrich Vogeler. Solch Temperament hat Honold nicht.

Auch Kuhnerts in der technischen Arbeit gut gelungenes pompejanisches Zimmer ist eine glatte, frostige Stiletude. Mit seiner Wandmalerei à la Casa dei Vetii, mit seinen zierlichen Intarsien, seinen Kaminmosaiken ist es ein rhetorisches Ausstellungsstück ohne intime Wirkung.

Allen diesen unpersönlichen Werken gegenüber steht eine Persönlichkeit. Sie erweckt aber nur Heiterkeitserfolg und ihr renommistisches Originalgeniegebahren ist unerfreulicher und auch gefährlicher als die unmarkante Neutralität der anderen. Das ist der Architekt Biberfeld, der sich an derselben Stelle schon im vorigen Jahre mit einem schwülstigen „Mussezimmer" produzierte. Das Gemach, das er sich diesmal ausgedacht, ist noch abstruser geraten. Auffallen, besonders sein um jeden Preis, ist die Parole.

Eine Entschädigung für die mangelnde dekorative Ausbeute in der Intérieurabteilung liefert diesmal die Ausstellung der Plastik. Einen ausserordentlichen Künstler lernen wir hier kennen, Pietro Canonica aus Turin. Eine starkgestaltende Hand und einen erlesenen Geschmack hat dieser italienische Bildhauer. Er ist ein Nachkomme der grossen Quattrocentoplastiker. Was wir an dieser Kunst so sehr bewundern, was uns an den Büsten, Reliefs und Statuetten aus Marmor, Terracotta, Majolika so bezaubert, die strahlende Frische lebendigen Eindrucks und gleichzeitig der dekorative Reiz, die Kunst, aus einem Lebensabbild mit leichter graziöser Hand ein Schmuckstück zu bilden, das findet man bei diesem Nachfahren überraschend wieder. An die Donatello-Büsten im Bargello zu Florenz

denkt man vor des Canonica sprechenden, träumenden, sinnenden Köpfen, die entweder unterhalb der Schultern abgeschnitten dastehen oder mit erlesenem Gefühl aus fein komponierten Sockeln entwickelt werden.

Meisterhaft ist das bei der Gruppe der „Kommunikantinnen" gelungen. Die Marmorbrüstung, hinter der sie knieend gedacht sind, ist wie ein Sockel für die darüber auftauchenden Köpfe benutzt. Der eine blickt aufwärts, der andere ist gebetsversunken nach unten gesenkt. Diese Bewegungsmotive sind unendlich fein gebildet, alles Detail ist mit zartestem Takt zu künstlerischer Wirkung gestimmt.

Der eine Mädchenkopf wird von der Kapuze wie von einem Schleierrahmen umfasst, und die Bewegung der Flatterbänder steigert den Ausdruck gläubig-hingebungsvoller Ruhe. Adligste Kunst ist das Marmorbildwerk „Frühlingstraum". Ein Rundsockel trägt es mit ganz leise geführtem Ornament und einem Medaillon als Mittelfeld, in das mit mattblauen Lettern die Inschrift gezogen ist: La mente sogna e desiderio del cuore. Aus dem Sockel steigt das Brustbild einer jungen Frau mit traumhaften Zügen und sinnenden nach innen gerichteten Augen auf. An die Duse mag man dabei denken. In der Jugend muss sie diesem Bildnis geglichen haben. Und die d'Annunzio-Widmung der „Gioconda": „Eleonora Duse mit den schönen Händen" kommt in die Erinnerung bei den wundervollen Händen dieser Gestalt. Sie wachsen — eine Aufgabe, die penibelsten künstlerischen Takt erfordert — gleichzeitig mit dem Brustbild aus dem Sockel; die eine Hand hält die andere, die mit schweigender Gebärde am Kinn ruht. Die Finger sind in ihrer Zartheit und ihrem feingegliederten Wuchs von unsagbarem Reiz.

Das Träumerisch-Versonnene ist aber nicht die einzige Seite dieses Künstlers. Seine Charakteristik kann auch herbe und von eindringlicher Schärfe sein. Das Schmerzenshaupt eines Christus zeigt das; der unregelmässige Abschnitt unterhalb der Schultern wird hier zu einem künstlerischen Mittel, den Ausdruck konvulsivischen Leidens zu verstärken. In der Porträtskulptur einer Rednerin hinter der Pultschranke bildet Canonica konzentriert geistiges Leben, Willenschärfe und die Prägnanz des Gedankens. In einem Knabenkopf, der im Ausdruck des Gesichtes an die Jungen des Donatello (Bode schreibt sie neuerdings dem Desiderio zu) erinnert, bringt er durch die Energie der seitlichen Bewegung den Eindruck kräftigen Lebensgefühls, junger munterer Kraft heraus.

* * *

Neue Schmucksachen waren unlängst bei Keller und Reiner ausgestellt. Ihr Künstler ist Christian Ferdinand Morawe, von dessen früheren Arbeiten einige gut und organisch gewachsene Tischstanduhren bemerkenswert waren. Aus der Darmstädter Periode stammt diese Juwelierkunst, ohne dabei von den Schmucksachen der Darmstädter abhängig zu sein. Vielmehr haben, wie ich glaube, vielleicht ohne dass es dem Künstler zum Bewusstsein gekommen ist, Motive einer ganz anderen Provinz der dekorativen Kunst dabei Pate gestanden. Der Buchschmuck nämlich — und zwar der Buchschmuck Olbrichs. Die geometrisch-linearen Ornamente, das Stäbchen- und Triangelspiel, das Verschränken der Kreise bildet Morawe in Gold und Perlen und, was in Schwarz-Weiss manchmal gekünstelt, primitiv und steif wirkt, bekommt in dem graziösen Spiel der dünnen goldenen Glieder Leben und Bewegung.

So hängt an einer Halskette an feinen Kettchen ein Reif und in ihm schaukeln drei nadeldünne Goldstäbchen mit Perlen bedeckt.

Geometrische Figuren, Kreise, Vierecke, Halbbogen, Winkel werden kombiniert und diese goldene Mathematik dadurch reizvoll gestimmt, dass alle Linien in schwebender Bewegung sind und pendeln und spielen. Wie ein japanisches Glockenspiel wirken diese Goldklöppelchen mit ihren Perlen als Köpfen. Voll entwickeln kann sich diese Eigenschaft allerdings nicht auf dem Sammet der Vitrine, sondern beim Tragen. Bei jeder Bewegung wird es dann ein Mitschwingen und Mitklingen geben.

Neben solchen zierlichen Bijoux hat Morave auch wuchtige, grosszügige Sachen gemacht. Freilich allzu walkürenhaft muten manche dieser Anhänger an, diese Gold- und Silberplatten, die aus altgermanischem Waffenschmuck zu stammen scheinen und ein sparsam-kräftiges, an Runenzüge erinnerndes Ornament zeigen.

Ferner liebt Morave Amulettmotive; rissige, unregelmässige Türkise füllt er in den Sprüngen mit Gold und erreicht damit die Wirkung geheimnisvoller Charaktere, goldene Rätselzüge im blauen Stein. Moraves Schmucksprache ist noch beim Suchen und Probieren. Er geht tapfer dabei seine eigenen Wege und schon das ist ein Zeichen persönlicher Eigenart, dass er Lalique nicht tributpflichtig geworden ist. Felix Poppenberg

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSZEICHNUNGEN. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschliessung vom 6. Juni d. J. dem Sektionschef im Ministerium für Kultus und Unterricht Friedrich Stadler von Wolffersgrün taxfrei den Orden der eisernen Krone zweiter Klasse allergnädigst zu verleihen geruht.

Aus Anlass der vorjährigen, zu Ehren des achtzigsten Geburtsfestes Seiner königlichen Hoheit des Prinz-Regenten Luitpold veranstalteten grossen internationalen Kunstausstellung in München hat der Prinz-Regent dem Sektionschef im Ministerium für Kultus und Unterricht Friedrich Stadler von Wolffersgrün, das Komturkreuz des Michael-Ordens mit dem Stern verliehen.

PERSONALNACHRICHT. Der Minister für Kultus und Unterricht hat den Fachlehrer der Fachschule in Grulich Anton Bayer mit der Rechtswirksamkeit vom 1. September 1902 dem k. k. Österreichischen Museum behufs Verwendung im Zeichenbureau dieses Museums zugeteilt.

JAHRESBERICHT DES K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS. Der kürzlich ausgegebene Bericht des Museums für das Jahr 1901 gedenkt zunächst der in der Berichtsperiode erfolgten Auszeichnungen von Mitgliedern des Kuratoriums sowie der eingetretenen Personalveränderungen und Ernennungen innerhalb dieser Körperschaft und wendet sich dann den statistischen Mitteilungen und Arbeitsergebnissen des Institutes zu.

Unter den Vermehrungen, welche die Sammlungen erfuhren, hebt der Bericht besonders hervor die von Seiner k. und k. Apostolischen Majestät Obersthofmeisteramte erfolgte Zuwendung des Gipsabgusses der Georgsstatue im Prager Burghofe von Martin & Georg von Klausenburg (1373), ferner die Zuweisungen von Seite des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht: Fliesen von der Omar-Moschee in Jerusalem, Tapetenentwürfe von Walter Crane und anderes.

Ferner als Geschenke von Sr. Exzellenz Grafen Latour: Behang, schwarze Wolle mit Aufnäharbeit, orientalisch (XVIII. Jahrhundert); von Wilhelm Ritter von Lucam (Vermächtnis): Standuhr, Tintenfass, zwei Leuchter, Handleuchter, Tasse für Federstiele, verfertigt von Dziedzinski und Hanusch; Kassette, verfertigt von Pollak und Joppich; von Hofrat von Semlitsch (Vermächtnis): silbernes Kaffeeservice; zwei silberne Leuchter; Becher sammt Tasse, in Silber getrieben; Brotkorb; Kassette mit Essbesteck; zwei Leuchter; Brillant-Busennadel; Gedenkmünze auf die Vermählung der Kaiserin Maria Anna; Petschaft mit Amethyst; Taschenuhr mit Email; Reiseuhr; Glas mit Gravierung etc.; von Hofrat Wilhelm Freiherrn von Weckbecker: Porträt Seiner Majestät des Kaisers, Plaquette von R. Marschall, auf Onyxplatte montiert, mit Holzgestell.

Als bemerkenswerte Ankäufe älterer Kunstwerke macht der Bericht besonders namhaft ein holländisches Messer mit graviertem Silbergriff, XVI. Jahrhundert; zwei vasenförmige Trinkbecher, Silber, vergoldet, XVII. Jahrhundert; Wiener Silberarbeiten, XIX. Jahrhundert, Anfang; zwei Kaffeeservice, k. k. Wiener Porzellanfabrik 1798 und 1800; desgleichen eine Kaffeetasse um 1800; Suppenschale, Frankenthal, XVIII. Jahrhundert; einen böhmischen Stangenpokal vom Jahre 1739; und sieben Seidenstoffe aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, auf der Auktion Baron Walterskirchen erworben. Über die auf der Pariser Ausstellung erworbenen modernen kunstgewerblichen Objekte wurde in Nr. 8 des IV. Jahrganges der Museumszeitschrift ausführlich berichtet. Von den im Museum veranstalteten Ausstellungen ragten die Winter-Ausstellung und die Walter Crane-Ausstellung in die Berichtsperiode herein. Am 24. Februar wurde die Ausstellung von Arbeiten des Hokusai, am 8. April die Ausstellung von Arbeiten k. k. kunstgewerblicher Fachschulen, am 12. Mai die Ausstellung von Arbeiten der Kunstgewerbeschulen Wien und Prag, am 16. Mai eine Ausstellung von Arbeiten des Pariser Kunstkeramikers E. Lachenal, am 23. November die Winterausstellung 1901/02 des Österreichischen Museums eröffnet.

Seine Majestät der Kaiser geruhten am 17. April um 1 Uhr mittags die Ausstellung von Arbeiten k. k. kunstgewerblicher Fachschulen im Österreichischen Museum und am 17. Dezember die Winterausstellung zu besichtigen. Die beiden Ausstellungen wurden ferner von den meisten der hier weilenden Mitglieder des Allerhöchsten Kaiserhauses mit Besuchen beehrt.

Die Beteiligung an der Winterausstellung war im Berichtsjahre eine besonders rege. Es haben an dieser Ausstellung 248 Kunstgewerbetreibende — davon 208 in Wien, 40 in der Provinz — teilgenommen. Die Gesamtverkäufe, welche die Aussteller im Museum während des Kalenderjahres 1901 bis zum Schlusse der Ausstellung zu verzeichnen hatten, werteten 40.746 K 22 h.

In nachstehenden Provinz-Städten wurden über Ersuchen der betreffenden Museen Ausstellungen moderner kunstgewerblicher Objekte veranstaltet, beziehungsweise die Veranstaltung historischer Ausstellungen durch Überlassung von Sammlungsgegenständen unterstützt: Graz, Jägerndorf, Prag, Reichenberg, Salzburg. Ferner wurden die Kunstgewerbeschule in Prag, einzelne k. k. Staatsgewerbeschulen und eine grosse Zahl von Fachschulen in den Kronländern mit Mustern und Vorbildern versehen. Eine ausgewählte, 600 Nummern umfassende Kollektion der auf der oben erwähnten Ausstellung der k. k. kunstgewerblichen Fachschulen exponiert gewesenen Objekte wurde nacheinander den Kronlandsmuseen in Brünn, Troppau, Eger, Budweis, Chrudim, Linz als Wanderausstellung zur Verfügung gestellt und gelangt im Jahre 1902 noch nach Linz, Graz Lemberg, Czernowitz, Prag, Pilsen, Salzburg, Innsbruck.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Sammlungen des Museums seitens der Industrie und Gewerbekreise in sehr intensivem Masse in Anspruch genommen werden, und zwar gilt dies vor allem von den Abteilungen der Textil- und Metall-, sowie der keramischen und der Möbelindustrie. Wie in früheren Jahren hat der bescheidene der Museumsleitung zur Verfügung stehende Vorschussfond diese in die Lage gesetzt, Künstlern und Kunsthandwerkern die Ausführung mancher Aufträge zu ermöglichen, die ihnen nur auf diesem Wege gesichert werden konnten.

Die illustrierte Monatsschrift des Museums „Kunst und Kunsthandwerk“ vollendete ihren vierten Jahrgang.

Die Büchersammlung erhielt im abgelaufenen Jahre neben den Fortsetzungen zahlreicher Lieferungswerke und der Zeitschriften einen Zuwachs von 312 Werken. Ihr Bestand belief sich Ende 1901 auf 12.901 Nummern. Die Zahl der Bibliotheksbesucher betrug im Jahre 1901 16.179. Die Verleihungen von Büchern und Vorlagen nach auswärts, an Schulen, Kunstgewerbetreibende und Private in Wien und in den Provinzen erreichten die Höhe von 1756 Posten.

Die Kunstblättersammlung wurde im Jahre 1901 um 1023 Blätter vermehrt. Wir erwähnen darunter besonders drei Aquarelle von Walter Crane, Entwürfe zu den Tapeten „Dornröschen“, „Kakadu“ und „Wappen der vereinigten Königreiche“ (Geschenke des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht), 48 Blätter Plakate aus der Pariser Weltausstellung 1900 und 296 Blätter Menukarten von N. Weil, gleichfalls aus der Pariser Weltausstellung (Geschenke des k. k. Handelsministeriums), ferner eine Reihe photographischer Aufnahmen.

Zu den hervorragendsten Erwerbungen der Büchersammlung gehören das im Berichtsjahre zur Vollendung gelangte, aus 84 farbigen Heliogravuren bestehende Prachtwerk von Maurice Leloir „Une Femme de Qualité au Siècle passé“ (um 1778), ferner das grosse Werk von Alois Riegl „Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn“ (in zwei Exemplaren vom k. k. Unterrichtsministerium geschenkt), die grosse reich illustrierte Publikation über die Ausstellung von Werken der Eisenschmiedekunst im Burlington Fine Arts Club zu London im Jahre 1900 und die Möbelwerke von Bajot und Molinier.

In der Zeit vom 28. Jänner bis 20. März 1901 wurden ein Einzelvortrag und drei Vortrags-Zyklen zu je fünf Vorträgen im Museum veranstaltet.

Die Zahl der Besucher des Museums betrug im Jahre 1901: 126.725.

Davon kommen 106.831 auf die Sammlungen und Ausstellungen; 3715 auf die Vorlesungen; 16.179 auf die Bibliothek.

Die Gipsgiesserei des Museums wurde aus den Räumen des Museums in die Bogenöffnungen 8, 9, 10 und 11 der Stadtbahn im XII. Bezirke verlegt und hat im abgelaufenen Jahre einen Umsatz in der Höhe von 17.550 K 40 h ausgewiesen.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten Mai und Juni von 12.114, die Bibliothek von 2326 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BAESSLER, A. Altperuanische Kunst. Beiträge zur Archäol. des Inca-Reiches. Nach seinen Sammlungen. In 15 Lfgn. 1. Lfg. 11 (3 farb.) Taf. m. 7 Bl. Text und Abbildg., gr. Fol. Berlin, A. Asher & Co. M. 30.

BÉNET, A. Notes sur les artistes caennais du XVIII e siècle. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 82.)

BIAIS, E. Nicolas Pineau, dessinateur, graveur, sculpteur, architecte, inventeur du „contraste“. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 381.)

BÜRCK, P. Ornament 1902. 61 Taf. m. 6 S. Text, schmal Fol. Darmstadt, Hauskunst-Verlag von O. Schulze, Köln. M. 12.

COUARD, E. Présents royaux faits aux XVII e et XVIII e siècles a la chapelle de Sainte-Gemme. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 272.)

DÖRNHÖFFER, F. Eduard Chmelarz. (Jahrb. der kunsthist. Sammlgn. d. allerh. Kaiserhauses, 5 u. 6.)

DUVAL, L. Travaux d'art exécutés à l'abbaye de Notre-Dame de Silly-en-Gouffern, aux seizième et dix-septième siècles. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 525.)

GABEAU, A. Les oeuvres d'art de l'ancienne abbaye de Fontaine-les-Blanches. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 350.)

— Les décorations intérieures des habitations, aux dix-huitième siècle, dans le pays guérandais. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 224.)

GLINES, P. de. Les traveaux d'art décoratif en Belgique. (Revue des arts décoratifs, 4.)

GRADMANN, E. Geschichte der christlichen Kunst. Herausgeg. vom Calwer Verlagsverein. VI, 616 S. m. 320 Abbldgn. im Texte u. auf Taf. Lex. 8°. Calwer & Stuttgarter Vereinsbuchh. M. 10.

GROSSCHEDL. Moderner Zeichenunterricht am Gymnasium. (Zeitschr. f. Zeich.- u. Kunstunterr., 6.)

H. Ein Beitrag zum Kapitel der staatlichen Kunstförderung. (Deutsche Bauzeitung, 45.)

HARTUNG, J. Fr. Künstlerische Kultur. IV, 59 S. gr. 8. München, Werkstatt der Kunst. M. 1·20.

HELBIG, M. J. François-Xavier Kraus. (Revue de l'art chrétien, 3.)

HERLUISON, H., et P. LEROY. Notes pour servir à l'histoire de l'art dans l'Orléanais, sous la Révolution, le Consulat et l'Empire. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 684.)

Inventaires du trésor de l'abbaye de Saint-Denys en 1505 et 1739, publiés par Henri Omont. In-8, 52 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris. (Extr. des Mém. de la Société de l'histoire de Paris et de l' Ile-de-France t. 28.)

JACQUOT, A. Essai de répertoire des artistes lorrains peintres, peintres verriers, faïenciers, emailleurs. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 396.)

JADART, H. Les dessins de Jacques Cellier, artiste rémois du XVIe siècle. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 223.)

Katalog der Bibliothek des kaiserlichen deutschen archäologischen Instituts in Rom von Aug. Mau. II. Bd. Die Altertümer nach Klassen. Die Altertümer nach ihrem Inhalt. Epigraphik. Numismatik. Antiquitäten. Christliche Altertümer. Register. XV, 615 S., gr. 8°. Rom. Loescher & Co. M. 4.

KLEINPAUL, J. Das neuzeitliche Kunstgewerbe in Sachsen. (Das Kunstgewerbeblatt, N. F. XIII, 9.)

KUNST EN LEVEN. Geïllustreerd maandschrift. Hfdred: Pol de Mont. 1e jaarg. 1902. Afl. 1. Gent, Ad. Hoste. Antwerpen, P. J. van Melle. Brussel, H. Lamertin. Amersfoort, Valkhoff & Co. 4°. Per jrg. (12 afl.) f. 7.

KUNZFELD, A. Arbeiten und Erfahrungen eines Fortbildungskurses im Freihandzeichnen. (Zeitschr. f. Zeichen- u. Kunstunterricht, 6.)

LASAR, B. Jung-ungarische Kunst. (Die Kunst-Halle, 16.)

LEROY, P. Notes sur l'art chez les Feuillants. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 158.)

— Notes sur les relations artistiques entre la France et la Chine aux XVIIe et XVIIIe siècles. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 413.)

LIST, C. Wendelin Boeheim. (Jahrb. d. kunsthist. Sammlgn. d. allerh. Kaiserh., 5 u. 6.)

MAXE-WERLY. Fondeurs „tumbiers", fondeurs de canons, fondeurs de cloches. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 235.)

MELANI, A. The new art in Italy. (The Journal of dec. art, May.)

Moniteur, Le, des ventes artistiques, indiquant les ventes de tableaux, meubles, bronzes, tapisseries, manuscrits, livres rares, gravures, etc., rédigé par un Comité d'artistes et d'industriels. 1re année. No. 1. Avril 1902. Grand in-8, 12 p. et couverture. Marseille, Impr. marseillaise; Société d'edition du Midi, 20, rue Dragon. Un numéro ordinaire, 50 cent; un numéro illustré, 75 cent.

MUNTHE, G. Historische Stilarten und illustrative Darstellung der Vorzeit. (Die Kunst, 7.)

OMONT, H. Inventaire du trésor et des objets précieux conservés dans l'église de l'abbaye de Saint-Denys en 1505. (Memoires de la Soc. de l'Hist. de Paris, XXVIII, p. 163.)

PLANCOUARD, L. Les oeuvres d'art de l'église de Bellay-en-Vexin. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 263.)

P. M. Kunstgewerbliche Meisterkurse unter Leitung von Prof. Behrens und Ausstellung der Arbeiten im Bayerischen Gewerbemuseum zu Nürnberg. (Kunst und Handwerk, 8.)

POPP, H. Das Wesen der Kunst vom Standpunkte der Illusionstheorie. (Monatsbericht über Kunstwissensch. u. Kunsthandel, 6.)

POTTIER, F. Les châsses et reliquaires de la maison professe des Jésuites de Paris (XVIIe siècle) à Pompignan. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 454.)

PRIOR, E. S. Der Raum und die Möbel. (Die Gegenwart, 22.)

RIGBY, Scarratt. George Bernard Benton's pictorial and decorative work. (The Artist, June.)

SCHUR, E. Renaissance — ein Programm für die Zukunft deutschen Lebens. (Deutsche Kunst u. Dek., Juni.)

SITTE, A. Inventare der Hofburgkapelle in Wien 1532 und 1679. (Mitteil. der k. k. Zentral-Kommission, 1.)

TAINE, Hipp. Philosophie der Kunst. Aus dem Französ. übertr. v. E. Hardt. 1. Bd. IV, 284 S. 8°. Leipzig, E. Diederichs. M. 4.

THIELE, A. Kunstförderung in der Provinz. Der Flugschrift: „Hinauf zur bildenden Kunst" 2. Tl. 31 S. gr. 8°. Leipzig, H. Seemann. 75 Pfg.

THOISON, E. Notes et Documents sur quelques artistes se rattachant au Gâtinais (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 153.)

— Notes et Documents sur quelques artistes intéressent le Gâtinais. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 430.)

VELDE, H. v. d. Werkstätten für Handwerkskunst. (Innendek., Juni.)

VERNEUIL, M. P. L'Enseignement des Arts Décoratifs à Vienne. (Art et Déc., 5.)

WEBB, St. Menschen und Möbel. Möbelausstattung. (Die Gegenwart, 22.)

WEISS, A. Ein altösterreichisches Zeichenwerk. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 4.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BABEAU, A. Le jardin des Tuileries au XVIIe et au XVIIIe siècle. (Memoires de la Société de l'Hist. de Paris, XXVIII, p. 37.)

BÉNET, A. L'autobiographie du sculpteur rouennais Jaddoulle (an III, 1795). (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 565.)

BOSSEBOEUF, L. Le tombeau de Martin du Bellay et Nicolas Guillain. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 588.)

BRUNE, P. Statues de l'École dijonnaise dans l'église de Mièges. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 345.)

CHARVET, E. L. G. L'architecture au point de vue artistique et pratique pendant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles en France. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXXIII, p. 286.)

— L. Sébastien Serlio à Fontainebleau. (Rèunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 657.)

DELIGNIÈRES, É. Un grand fauconnier du XVIe siècle au portail de l'église de Saint-Vulfran à Abbeville. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 287.)

— Le Petit sépulcre ou Mise au tombeau de l'hospice de Saint-Valery-sur-Somme. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 304.)

DENAIS, J. Le tombeau et la statue de Claude de Rueil. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 313.)

DRASENOVICH, A. v. Nemesio de Mogrobejo. (Dekorative Kunst, Juni.)

EBE, G. Das erzieherische Element in der Architektur. (Deutsche Bauztg., 36 ff.)

— Secessionistisches in der Architektur. (Die Kunsthalle, 14.)

FIERENS-GEVAERT, H. L'hôtel de ville de Paris. Paris, Libr. de l'art ancien et moderne. 4°. 79 p., figg. gravv. et planches hors texte. fr. 7·50. (Extrait de la Rev. de l'art ancien et moderne.)

FREUDE, H. Eine charakteristische Eigenschaft der neuen Baukunst. (Deutsche Bauztg., 30 ff.)

FRIZZONI, G. Due opere del Museo artistico municipale di Milano nuovamente illustrate. (L'Arte, V, 3—4.)

GABEAU, A. La pagode de Chanteloup et le tombeau du duc de Choiseul. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 193.)

GASKELL, W. The influence of Europe ou early Benin Art. (The Connoisseur, June.)

GASTÉ, A. Les tombeaux des Matignon, à Torigni-sur-Vire. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 167.)

GAUTHIER, J. L'architecture civile en Franche-Comté au XVIe siècle. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 676.)

— Le sculpteur bisontin Luc-François Breton, sa vie et son oeuvre (1731—1800). (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 658.)

GRANDMAISON, Ch. de. La chapelle de Seigne, à Bléré. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 83.)

— L. de. La sucession du sculpteur Guillaume Régnault. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 118.)

HAUPT, Albr. Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. Neue Forschungsergebnisse über die Heidelberger Renaissancebauten. 93 S. m. Abb. u. 11 Taf. Lex-8°. Frankfurt a. M. H. Keller. M. 5.

HÉNAULT, M. Antoine Pater. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 185.)

— La famille Danczan. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 136.)

JACQUOT, A. Essai de répertoire des artistes lorrains: sculpteurs. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 307.)

LAFOND, P. Albert Bartholomé. (Monatsb. ü. Kunstw. u. Kunsth., 5.)

LANTERI, E. Jules Dalou: sculptor. (The Magazine of art, June.)

LEROY, P. et H. HERLUISON. Les dessinateurs de jardins. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 380.)

LONGHI, A. Il palazzo Vizani e le famiglie illustri, che lo possederono: cenni di storia bolognese. Bologna. Tip. Zamorani e Albertazzi 8°. p. 343 et 1 tav.

MARIAN, A. Die Grabdenkmale, Gräber und die Gruft in der Aussiger Decenalkirche. (Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, 4.)

MAZEROLLE, F. Travaux exécutés par Du Rif, maître sculpteur, dans les salles du convent des Grands-Augustins à Paris. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 370.)

Münchener Friedhöfe, Die neuen. (Deutsche Bauztg., 46.)

PAHUD, Fr. Sculptures sur bois. (Fribourg artistique, 2).

PARROCEL, P. Les monuments funéraires de la chapelle de l'Hôtel-Dieu à Carpentras. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 187.)

PIERRE, J. Décoration du choeur de la cathédrale de Bourges sous la conduite de Louis Vassé (1765—1769). (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 739.)

PONSONAILHE, Ch. Jos.-Martin Relin, tourneur sur bois et statuaire. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 639.)

REQUIN, H. Documents inédits sur le sculpteur François Laurana. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 498.)

ROSEROT, A. Laurent Guiard, premier sculpteur du duc de Parme (1723—1788). (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 368.)

ROSSI, F. Oeuvres de Pierre Puget et son école. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 536.)

RUDY, F. A spanish sculpteur: Agustin Querol. (The Magazine of Art, June.)

TIBERI, Leopoldo. Il palazzo del popolo in Perugia. Perugia, tip. Umbra, 8°. p. 19.

VAN DEN GHEYN. De hoofdkerk Sint Bavo de Gent. Gand, De nederlandsche boekhandel. Album in fol. de 12 p. et 16 planches. Frcs. 30.

VELSY, L. de. Notice sur Pierre des Aubeaux, imagier rouennais du seizième siècle. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 406.)

WIDMER, K. Hermann Billing. (Deutsche Kunst u. Dek., Juni.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

BIAIS, E. Les fresques du Temple, près de Blanzac (XIII siècle). (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 346.)

BOUILLON-LANDEIS, M. Augustin Aubert, peintre marseillais, directeur du musée et de l'école de dessin à Marseille, (1810—1844.) (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 472.)

BRAQUEHAYE, G. Les peintres de l'Hôtel de Ville de Bordeaux. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 659. XXIV, p. 608.)

— Les peintres de l'Hôtel de ville de Bordeaux, d'après les procés-verbaux de l'académie de peinture, de sculpture et d'archidecture de Bordeaux. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 586.)

CHAMPIER, V. Les épaves décoratives de l'imprimerie nationale. (Rev. des arts déc., 4.,)

COSTE, W. Jean Daret, peintre d'histoire (1787—1837.) (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 693.)

DELIGNIÈRES, E. Une peinture sur verre de 1525 „fixé peint" à l'église de Saint-Vulfran, à Abbeville. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 272.)

DIESBACH, M. J. Fresques de la Chapelle de Saint-Jacques à Tarel. (Fribourg artistique, 2.)

EGGER, H. Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom. Eine Studie zur Frage über die Echtheit des Sienesischen Skizzenbuches. (Jahrb. der kunsthist. Sammlgn., XXIII, 1.)

EGIDI, F. Le miniature dei Codici barberiani dei „Documenti d'amore", (L'Arte, V, 3—4.)

FORRER, R. Unedirte Federzeichnungen, Miniaturen u. Initialen des Mittelalters. Mit 50 Taf. in Lichtdr.

u. 12 Abb. im Text. 22 S. gr. 4^0. Strassburg, Schlesier & Schweikhardt. M. 60.

GIRON, L. Peintures murales de la Haute-Loire. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 77.)

— Peinture murale de l'église Saint-Julien de Brionde. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 213.)

GRANDMAISON, L. de. Les peintures de la chapelle des château de Véretz. Louis Courant, peintre (1666). (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 211.)

HOLMES, Rich. R. The Kings. Prints, Drawings, Miniatures and gems at Windsor Castle. (The Art Journ., June.)

KRAUS, Frz. Xav. Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee. 24 S. m. 10 Abb. u. 12 Taf. gr. Fol. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. M. 32.

LEROY, G. Les fresques de Saint-Sauveur de Melun. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 83.)

MODERN, H. Les peintures de Tiepolo à la villa Girola. (Gaz. des Beaux-Arts, Juin.)

PUDOR, H. Die Düsseldorfer Schule in der skandinavischen Malerei. (Die Kunsthalle, 14.)

STALEY, Edgcumbe. The art of Watteau. (The Connoisseur, 11.)

STRZYGONSKI, J. Das neu aufgefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem. (Zeitschr. d. deutschen Palästina-Ver., 4.)

SULDA, W. Das Leben der heil. Agnes. Freskencyclus in S. Teodoro zu Pavia. (Monatsb. üb. Kunstw. u. Kunsth. 6.)

VEUCLIN, E. Peintres verriers et autres artistes habitant la ville de Dreux. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 139.)

— Un specimen de la peinture sur verre. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 135.)

— Un vitrail de la fin du quinzième siècle. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 404.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

BEAUMONT, CH. de. Les tapisseries de Marie d'Albret au musée de Nevers. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 361.)

CUNDELL, H. M. Some illustrations of Caronations. (The Art Journ., June.)

DEARMER, P. Church Vestments. (The Art Workers' Quarterly, April.)

HRDLICKA J. Entwürfe für moderne Spitzen. 30 Taf. m. III S. Text, gr. Fol. Stuttgart, J. Hoffmann. M. 35.

JACKSON, Nevill. English coronation robes. (The Connoisseur, 11.)

KING, J. Hand weawing as a craft. (The Art Workers' Quarterly, April.)

LEROY, G. Le tapissier Cozette. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 137.)

PASQUIER, F. Tapisseries toulousaines à l'époque de la Renaissance. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV., p. 129.)

PÉRATHON, C. Iconographie de tapisseries d'Aubusson. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 558.)

— Tapisseries d'Aubusson. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 100.)

PERRET, A. Teinture et Impression. In-16, 160 p. Paris, Bernard et Cie. Fr. 1.50.

Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 70 (Tapis; Tapisseries et autres tissus d'ameublement). Rapport de Ferdinand Leborgne. Grand in-8, 278 p. Paris, Impr. nationale 1901. Ministère du commerce.

SUPINO, B. I ventagli antichi all'Esposizione di belle arti in Firenze. (L'Arte, V, 3—4.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

Annuario italiano delle arti grafiche: anno I. 1902. Firenze. G. Calvetti. 16^0., p. VIII, 240.

BIAIS, E. Le graveur Monteilh. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 147.)

BÖRCKEL, A. Fürsten als Buchdrucker und Förderer der Typographie. (Archiv f. Buchgewerbe, 5.)

GALLE, L. Note sur le Missel d'Autun de la bibliothèque de la ville de Lyon. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 449.)

JADART, H. Le Livre d'heures de Marie Stuart à la bibliothèque de Reims. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 435.)

Livre - Gazette (typographie, lithographie, gravure, reliure, procédés, etc., etc.), paraissant tous les mois. I-re année. No. 1. 10 avril 1902. In-8, à 2 col., 16 p. avec grav. et couverture. Paris, impr. Champflour. Abonnement: un an, 3 Fr.

J. MARSHALLS bookplates. (The Connoisseur, June.)

MOMMÉJA, J. Les origines de la lithographie en France. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 397.)

MUTHESIUS-TRIPPENBACH, A. Das moderne englische Bilderbuch. (Die Kunst, 8.)

PONSONAILHE, CH. Le peintre-graveur Jos.-Franç. Le Roy. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 649.)

POSCH, CH. La gravure en taille-douce. I. Le cuivre, II. Le zinc. (Annales de l'imprimerie 1902, p. 57 ff.)

UNGER, A. W. Typographischer Lichtdruck. (Archiv für Buchgewerbe, 5.)

VAN BASTELAER, R. La rivalité de la gravure et de la photographie et ses conséquences. Bruxelles. Hayez. 8°, 95 p. Fr. 2.

VELDHEER, J. G. Alte holländische Städte und Dörfer an der Zuidersee. Gezeichnet u. in Holz geschnitten v. V. unter Mitwirkung v. W. O. J. Nieuwenkamp. 30 Taf. u. IV S. Text. Gr. 4°. Leipzig. E. Diederichs. M. 10.

VI. GLAS. KERAMIK

Entwicklung der Keramik, Zur neuesten. (Zentral-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 572.)

FREETH, Frank. Some old english Delft dishes. (The Connoisseur, 11.)

GINOUX, Ch. Note sur un poêle en faïence de l'un des Clérissy au Musèe de Toulon. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 680.)

HENDRICKS. Über das Porzellan, seine Geschichte und Herstellung. (Gewerbebl. aus Württemberg, 20 ff.)

K. Z. Verzierte Gläser. — Gläser mit Hochglanz (Feuerpolitur.) — Herstellung von Glastafeln durch Rütteln. — Verzieren von Glastafeln durch Aufwalzen farbiger Glaspulver. — Kupferspiegel auf Gläsern. — Nachahmung von Glasmosaik. (Zentral-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 574.)

— Von der Glasmacherkunst. — Phönizische Sarkophage aus Glas. — Glasbläserei. — Herstellung von Glasballons von Tafelglas. — Glasblasemaschine. — Ein neues Verfahren zur Herstellung grosser Glaskörper. (Zentral-Bl. für Glas-Ind. u. Keramik. 575.)

LAFOND, P. Manufacture royale de faïence de Samadet. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 243.)

LEISCHING, J. Das Porzellanzimmer im Graf Guido Dubsky'schen Palaste zu Brünn. (Mitteil. d. Mähr. Gew.-Mus., 9 ff.)

LEYMARIE, C. Adrien Dubouché et le musée de Limoges. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 574.)

— La porcelaine artistique de Limoges pendant le premier tier du dix-neuvième siècle. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 456.)

REQUIN, H. Généalogie des Clérissy, fabricants de faïence, à Moustiers. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 669.)

SCHAEFER. Altgriechische Töpferarbeiten. (Mitteil. des Gew.-Mus. zu Bremen, 4.)

SOULIER, G. Travaux et projets de la manufacture de Sèvres. (L'art déc., Juin.)

Tonwarenindustrie in Griechenland. (Zentral-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 573.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

AUDLEY, R. Original Designs for „Quaint" furniture. (The Cabinet Maker, June.)

FITTLER, C. Innenausstattung einiger moderner Geschäfts- und Bureauräume. (In ungar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, V, 2.)

FRANTZ, H. Le Meuble aux Salons de 1902. (Art et Déc., 6.)

HAITÉ, G. C. Ceilings and their decoration. (The Journal of dec. art, May.)

SCHEFFLER, K. Neue Interieurs. (Dek. Kunst, Juni.)

Suggestions. A few novel. (The Cabinet Maker, June.)

THIOLLIER, N. Objects mobiliers anciens existant dans les églises du canton de Chambon-Feugerolles. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 509.)

TÖPFER, A. Kirchliches Stuhlwerk. (Mitteil. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 5.)

WEBB, St. Intarsia. (The Art Workers Quarterly, April.)

WLHA, Jos. Englische Möbel aus der Sammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. Photographisch aufgen. u. hersg. 2 Hefte. Je 20 Bl. gr. 4°. Wien, J. J. Plaschka. M. 12.50.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BALDOCK, W. Two metal grilles. (The Cabinet Maker, June.)

Beleuchtungskörper von Hans Wagner in Grüna. (Dekorative Kunst, Juni.)

BUCHNER, G. Über das Färben von Metallen. (Kunst und Handwerk, 8.)

JACKSON, F. H. Metal Work of an architect and designer: T. R. Spence. (The Magazine of art, June.)

LAKING, G. F. Unrecorded armour and arms in the European Armoury of Windsor castle. (The Art Journal, June.)

LEITSCHUH. Strassburger Zinn. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Mai ff.)

LONGUEMARE, P. de. Notes sur quelques fondeurs caennais de 1640 à 1730. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 789.)

MAXE-WERLY. Francesco da Laurana, fondeur-ciseleur à la cour de Lorraine. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 276.)

PLANCONARD, L. Vieilles cloches de l'arrondissement de Montreuil-sur-Mer. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 684.)

PUDOR, H. Künstlerische Beleuchtungskörper. (Zentral-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 570.)

QUARRÉ-REYBOURBON, L. Plaques de foyer lilloises au point de vue artistique et historique. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 509.)

SCHALLER, R. d. Grille de fenêtre du XVIIIe siècle à Fribourg. (Fribourg artistique, 2.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDE-KUNST

BARBIÈR DE MONTAULT, X. Le tabernacle de la vierge au trésor de Monza. (Revue de l'art chretien, 3.)

BEAUMONT, Ch. de. Un mortier de veille au seizième siècle. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 94.)

BOUILLET, A. Un problème d'orfèvrerie. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 336.)

BRUNE, P. Un reliquaire de l'abbaye de Château-Chalon. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 343.)

DELIGNIÈRES, E. Le ciboire de l'hospice de Saint-Valery-sur-Somme. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 280.

FINOT, J. Les bijoux, joyaux et pierreries de l'empereur Maximilien. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXV, p. 238.)

G. A. Schönauer. (Kunst und Kunsthandwerk, 8.)

Goud- en zilversmidswerk (Antiek Nederlandsch) [Orfèvrerie antique néerlandaise]. 16 cartons met fotografiën van 34 smeedwerken, tentoongesteld te Leeuwarden. Opname van W. A. Slager. Leeuwarden, Meijer & Schaafsma. 8 blz. tekst m. 16 pltn., fol. In linn. portef. F. 40.

HAUSMANN, R. Die Monstranz des Hans Ryssenberch vom Jahre 1474 in der Eremitage zu Petersburg. (Das Kunstgewerbeblatt, N. F. XIII, g.)

PUDOR, H. Moderner Haarschmuck. (Reclams Universum, 38/39.)

Silver Lustre. (The Connoisseur, June.)

VELDHEER, J. G. Haarlemer Silberarbeiter und -Arbeiten: E. Volt. (Die Kunst, 7.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMATIK. GEMMENKUNDE

COPP, A. E. On portrait medals or plaques in silver by Simon de Passe and Michel le Blond. (The Connoisseur, June.)

LOEHR, A. v. Wiener Medailleure. Nachtrag 1901. Fol. Wien. A. Schroll & Co. M. 7. —.

VEUCLIN, E. Quatre médailles de Nicolas Gatteaux. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 144.)

W. H. Coronation medails of Great Britain. (The Connoisseur, 11.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

DEININGER, J. Kunsttopographisches aus dem oberen Eisack- und dem Pfitschertale. (Mitteil. d. k. k. Zentralkommission, 1902, I.)

AGEN

MOMMÉJA, J. La fondation du musée d'Agen. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 514.)

— — Les armoiries de la ville d'Agen. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIV, p. 726.)

BERLIN

IMHOF, F. Die grosse Berliner Kunstausstellung I. (Die Kunst-Halle, 16 ff.)

— ROSENHAGEN, H. Die V. Ausstellung der Berliner Sezession. (Die Kunst für Alle, 19 ff.)

BRUXELLES

N. H. La collection de Hirch au cabinet des médailles de Bruxelles. (Gazette numismatique, 1902, p. 95.)

BUDAPEST

VAJDA, E. Ausstellung moderner Farbendrucke, (In ungarischer Sprache.) (Magyar Iparmüvészet. V, 2.)

DARMSTADT

HOFMANN, A. Das künstlerische Ergebnis des Darmstädter „Dokumentes". (Mit Abbildungen.) (Deutsche Bauztg., 40.)

DÜSSELDORF

HARRACH, M. Die Deutsch-nationale Kunstausstellung in Düsseldorf 1902. (Die Kunst-Halle, 16 ff.)

— Katalog, illustrierter, der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902. 195 u. 93 S. gr. 8°. Düsseldorf, Schmitz & Olbertz. M. 2.50.

— VOGEL, F. R. Die Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung zu Düsseldorf. (Wochenschrift d. N.-Ö. Gew.-Ver., 14; n. d. „Schles. Gewbl.".)

LEIDEN

Museum, Stedeljyk, te Leiden. (19) afbeeldingen in lichtdruk van eenige der voornamste Kunstwerken, met verklarenden tekst door J. C. Overvoorde en W. Martin. Afl. 1/2. Leiden, Blankenberg & Co., 8 en 17 blz., m. plt. 1—6, gr. 4°. Compl. in 6 afl. à F. 1.25.

LONDON

Some printings and sculpture at the London Spring Exhibition. (The Studio, June.)

MÜLHAUSEN

Die Sammlung Gustav Bader in Mülhausen i. Elsass. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Mai.)

NEW-YORK

The Garland collection. (The Connoisseur, 11.)

NÜRNBERG

UHDE-BERNAY, H. Das germanische Nationalmuseum in Nürnberg. (Monatsber. üb. Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, 6.)

OSAKA

Die japanische Industrieausstellung in Osaka 1903. (Wochenschrift d. N.-Ö. Gew.-Ver., 22; n. d. „Dtsch. Ind.-Ztg.".)

PARIS

BOUCHOT, H. L'Exposition de la gravure sur bois. (L'Art, Mai.)

— COYECQUE, E. Paris au Salon de 1901: Société des artistes français; Société nationale des beaux-arts; Société des artistes indépendants. (Memoires de la Soc. de l'Hist. de Paris, XXVIII, p. 71.)

— LEROI, P. Salons de 1902. (L'Art, Mai.)

— MAZEROLLE, F. Le musée de la Monnaie, sa création en 1827. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 775.)

— Musée rétrospectif de la classe 67 (Vitraux), à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Rapport par M. Lucien Magne. Grand in-8, 36 p. avec grav. Saint-Cloud, impr. Belin frères. (S. M.)

— SAUNIER, CH. Les arts décoratifs aux Salons de 1902. (Revue des arts déc., 4.)

— SEDEYN, E. Les arts décoratifs aux Salons: I. Société Nationale. (L'Art déc., Juin.)

REICHENBERG

PAZAUREK, G. E. Niederländisches Kunstgewerbe im Nordböhmischen Gewerbe-Museum. (Mitteil. d. Nordböhm. Gew.-Mus., 1.)

TOULON

GINOUX, Ch. Origine du musée municipal de Toulon. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXIII, p. 548.)

TURIN

G. S. L'Exposition des arts décoratifs modernes à Turin. (L'Art déc., Juin.)

— NACHT, L. Berlin auf der ersten internationalen Ausstellung für dekorative Kunst in Turin. (Berl. Architekturwelt, 3.)

— PUDOR H. Erste internationale Ausstellung für dekorative Kunst in Turin 1902. (Zentral-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 575.)

— THOVER, E. The first international exhibition of modern decorative art at Turin. (The Studio, June.)

— Von der I. internationalen Ausstellung für dekorative Kunst in Turin. (Deutsche Bauztg., 41 ff.)

BYAM SHAW VON P. G. KONODY-LONDON

MAN kann wohl begreifen, dass die Leistungen von Byam Shaw den Feinden der königlichen Kunstakademie ein Dorn im Auge sind. Wohl mögen die Vertreter der neuen Richtung viel an seiner Malweise und an dem Stoffinhalt seiner Werke zu tadeln finden; nichtsdestoweniger ist er ein glänzender Beweis, dass die Schule der Royal Academy nicht als Quantité négligeable zu betrachten ist und noch manches bedeutende Talent hervorbringt. Damit soll allerdings nicht gesagt sein, dass Byam Shaw zu den akademischen Malern zu zählen ist. Nein! Er ist von ihnen durch einen Golf getrennt, der sich an Weite wohl mit jenem messen kann, welcher sich zwischen den Impressionisten und den akademischen Malern erstreckt. Denn Byam Shaw, der verzogene Liebling der Royal Academy, dem schon in frühester Jugend die schmeichelhafteste Anerkennung zuteil wurde, ist, mit Ausnahme des greisen Holman Hunt, der hervorragendste lebende Vertreter der präraphaelitischen Richtung, woraus zu ersehen ist, dass die Schranken der Akademie keineswegs so enge gezogen sind, als dies von ihren Feinden behauptet wird.

Um sich ein Bild über die genaue Stellung Byam Shaw's unter den modernen Künstlern Englands zu schaffen, ist es notwendig, mit einigen Worten die heute so wohlbekannte Geschichte der präraphaelitischen Bewegung zu rekapitulieren, umsomehr, als der genaue Sinn der so bezeichneten Bewegung häufig missverstanden wird. Der poetisch-romantische und religiös angehauchte Geist, welcher die wichtigsten Mitglieder der Brüderschaft beseelte, ist oft fälschlicherweise als das Hauptkennzeichen der Richtung angesehen worden. Tatsächlich sind die Prinzipien der Präraphaeliten rein technischer Natur. Das Streben dieser Malergruppe war, zu treuer Naturwahrheit zurückzukehren, die unwahren Atelierschatten und die übermässige Anwendung von Asphalt abzuschaffen, Licht und reine Farbe in die Bilder einzuführen und die Erscheinungswelt genau in freier Natur zu studieren und wiederzugeben. Diese Grundregeln waren keineswegs neu, als sich Rossetti, Millais, Holman Hunt und die minder bedeutenden Mitglieder des Bundes zusammenscharten, um ein feindselig gestimmtes Publikum zur Anerkennung zu zwingen. Ford Madox Brown hatte schon Jahre vorher in demselben Sinne gearbeitet und den bittern Becher des Hohnes der Unverständigen bis zum letzten Tropfen geleert. Dass bei ihm der Erfolg ausblieb, ist wohl dem Umstande zuzuschreiben, dass sein Können stets weit hinter seinem Wollen zurückblieb. Seine Bilder interessieren heute hauptsächlich dadurch, dass sie den endlosen Kampf eines über das eigene Können hinausreichenden Genies ausdrücken.



Byam Shaw, „Wohin?“

Die Gründer der Brüderschaft, deren einer — Rossetti — ein Schüler Browns war, folgten seiner Leitung, waren aber auch direkt von den italienischen Quattrocentisten beeinflusst. Es ist allgemein bekannt, dass das Studium von Benozzo Gozzolis Freskomalereien am Campo Santo zu Pisa ihnen die erste Anregung gab. Sie waren Realisten insofern, als ihre Werke auf genauem Naturstudium basierten. Die Schwäche ihrer Theorien bestand in der Vernachlässigung der Gesamtwirkung durch übergrosse Rücksichtnahme auf Detail. Sie malten die Gegenstände, wie sie sind, und nicht, wie sie erscheinen. Ein Gesicht, von dem Laubwerk eines Baumes beschattet, blieb bei ihnen immer fleischfarben, als ob die grünen Reflexe nicht existierten. Aus diesem Fehler mag man vielleicht die dekorativen Vorzüge der Werke dieser Malergruppe ableiten. Bei Abwesenheit jener atmosphärischen Effekte, welche die Kontraste der einander gegenüberstehenden Lokalfarben mildern, musste der Maler aus eigener Kraft Farben- und Linienharmonien schöpfen, welche in das Gebiet dekorativer Malerei fallen.

Mit Millais' Apostasie und Rossettis Tausch der Feder für den Pinsel verlor die Bewegung für einige Zeit ihre Bedeutung, obgleich Holman Hunt unbeirrt auf der eingeschlagenen Bahn fortfuhr. Von den Epigonen der Präraphaeliten ist nur Burne-Jones zu Weltruhm gelangt, doch hat, bei all dem ästhetischen Reize seiner Werke, die Bewegung bei ihm ihre ursprüngliche Kraft verloren. Seine Farbe ist gesucht und bewegt sich in einer Moll-Skala; die Gestalten seiner Bilder sind zwar graziös, aber blutlos und verweichlicht. Seine Werke haben stets viel dekorative Schönheit, leiden aber durch Mangel an Ursprünglichkeit. Die ersten Präraphaeliten lernten direkt von den Quattrocentisten; Burne-Jones lernte von ihnen auf



Byam Shaw, „Stiller Mittag“

Umwegen, und seine Nachfolger aus der Birmingham-Schule sinken schon in absolute Bedeutungslosigkeit.

Mit diesen Birmingham-Malern, welche heute erfolglos bemüht sind, die Tradition der Präraphaeliten aufrecht zu erhalten, hat Byam Shaw nichts zu tun. Er hat am meisten Ähnlichkeit mit Ford Madox Brown, dem Vater der Präraphaeliten, doch unterscheidet er sich von ihm durch die unfehlbare Sicherheit seiner Linienführung, denn an zeichnerischem Talent ist ihm keiner seiner Zeitgenossen überlegen. Seine Farbe trägt keine Spuren moderner Schwäche und Entartung: sie ist prunkvoll bis ins Barbarische, ja manchmal bis ins Geschmacklose. Doch soll es gleich gesagt sein, dass dieser Fehler nicht auf Mangel an Geschmack beruht, sondern seinen Ursprung in den Charaktereigenschaften des Künstlers, in seinem jugendlichen Eigensinn, in seinem maliziösen Vergnügen am Unkonventionellen findet. In einer Sammelausstellung, wie etwa die der Royal Academy, dominiert die schreiende Farbe seiner Bilder oft die ganze Wand, tötet alles, was in einem gemässigteren Farbenplan gehalten ist, und verblüfft das grosse Publikum, welches nicht weiss, ob es da bewundern oder lachen soll. Ebenso vergnügt er sich darin, durch den Inhaltsstoff und die Benennung seiner Bilder zu mystifizieren. So malt er eine englische Gartenlandschaft mit einer einsam traurigen Mädchenfigur und nennt das Bild „Der Burenkrieg, 1901!“ Die Idee ist natürlich, dass der Geliebte in fernem Lande kämpft, vielleicht verwundet, vielleicht gar tot ist, doch kann man nicht umhin, an jenen Scherz in den „Fliegenden Blättern“ zu denken, wo ein Maler sich an einer Preisausschreibung für ein Bild, „Kühe auf der Weide“ beteiligt, und —



Byam Shaw, Aus Rossettis „The Blessed Damozel" („Kreisartig sitzen sie . . . ")

da ihm die Tiere zu grosse Schwierigkeiten bereiten — einen leeren Stall malt.

Es ist im allgemeinen nicht ratsam, die Persönlichkeit eines Künstlers bei der Kritik seines Werkes in Betracht zu ziehen. Sein Werk soll für sich selbst sprechen; höchstens kann man seine Schulung und künstlerische Abstammung berücksichtigen. Bei Byam Shaw jedoch genügt eine rein objektive Prüfung seines Werkes nicht zu dessen Erklärung. Ein Einblick in seinen persönlichen Charakter, seine Erziehung, seine Abstammung ist zum Verständnis desselben unerlässlich.

Byam Shaw ist ein Sohn schottischer Eltern von presbyterianischem Stamm und hat in Indien das Licht der Welt erblickt. Aus diesen drei Tatsachen erklären sich alle seine Eigentümlichkeiten. Als typischer Schotte ist er hartnäckig, eigensinnig, unermüdlich, und von dem ihm vorschwebenden Ziele nicht abzuwenden. Mit grossem zeichnerischen Talente von frühester Jugend begabt, machte ihm die Farbe, das Malen im strengen Sinne die grössten Schwierigkeiten. In der St. John's Wood-Kunstschule, wo er den ersten Unterricht erhielt, hatte er keinerlei Erfolg zu verzeichnen. Sein erster Versuch zur Aufnahme in der Akademieschule schlug aus demselben Grunde fehl; aber seine schottische Hartnäckigkeit überwand alle Schwierigkeiten, und heute nimmt er als Maler eine leitende, wenn auch nicht unangefochtene Stellung ein. Der Kampf muss um so härter gewesen sein, da bei ihm alles künstlerische Können auf Studium und nicht auf Instinkt beruht. Von jeher waren die schottischen Presbyterianer jeder Kunstmanifestation feindlich und die ihm im Elternhause zuteilgewordene Erziehung war mehr auf strikte Frömmigkeit, als auf Entwicklung seines Talents gerichtet. Daher bei vielen seiner Bilder die ausgesprochen religiöse Tendenz, welche in Verbindung mit

einem gewissen ultramodernen Zynismus manchmal sonderbar paradox erscheint. In seiner Auslegung der Sprüche des „Predigers Salomo", welche vor kurzem in einer Separatausstellung in der Dowdeswell-Galerie in Bond Street zu sehen waren, zeigt er seine sonderbare und höchst interessante Auffassung biblischer Sujets. Unter seinen älteren Bildern ist ein sehr populär gewordenes Werk, „Christus der Tröster", zu erwähnen. Die gewöhnliche Behandlung eines derartigen Motivs zeigt den Heiland als Trostspender in der Hütte des Armen. Nicht so bei Byam Shaw. Bei ihm sitzt die lichtumgossene Erscheinung an der Seite eines typischen, offenbar in Luxus lebenden jungen englischen Squire, der, in Reithosen und Gamaschen, an dem Bette seiner sterbenden oder toten Frau sitzt.



Byam Shaw, „Miss Pyke-Nott", Porträt

Um nun auf des Künstlers frühe Eindrücke zurückzukommen: er brachte seine ersten Lebensjahre unter der glühenden Sonne Indiens zu, und obgleich er schon im Alter von fünf Jahren von seinen Eltern nach England gebracht wurde, liess doch die tropische Farbenglut einen unverwischbaren Eindruck bei ihm zurück, auf welchen man wohl seine Vorliebe für reine, primäre Farben zurückführen kann. Von dem Kolorit der Byam Shaw'schen Bilder allgemein zu sprechen ist schwer, da dasselbe zwischen schöner dekorativer Wirkung und brutaler Geschmacklosigkeit schwankt. Und zwar ist letztere, so paradox es auch klingen mag, eine bewusste und genau berechnete Geschmacklosigkeit, für welche man nur in der Persönlichkeit des Künstlers eine Erklärung finden kann. Jugendlicher Übermut, Verachtung der Kritik, Sensationslust und ein gewisses boshaftes Vergnügen, Anstoss zu erregen, waren die Triebfedern, welche den sehr jungen Künstler zu derartigen malerischen Unarten



Byam Shaw, „Die Herzkönigin"

bewogen, und heute, wo der kaum Dreissigjährige auf der Höhe des Ruhmes angelangt ist, verschmäht er derartige illegitime Mittel, um von sich sprechen zu machen, und arbeitet sich zu einem würdigen Stil durch. Vielleicht hat sein selten rascher Erfolg die Mittel gerechtfertigt, welche ihm zur Anerkennung halfen.

Die Vergleichung zweier seiner bedeutendsten Gemälde wird hier vielleicht am besten geeignet sein, Byam Shaws Vorzüge und Schwächen und die Verschiedenheit seiner Malmethoden zu erklären. Es sind dies die beiden Bilder „Wohin?" und „Amor der Sieger". Beide waren in der Royal Academy ausgestellt („Wohin?" im Jahre 1896 und „Amor der Sieger" im Jahre 1899) und erregten ein ungeheueres Aufsehen.

Zur Erklärung von „Wohin?" wollen wir den Künstler selbst sprechen lassen: Ein Jüngling und eine Maid werden von drei Figuren — Geburt, Reife und Tod — durch das Meer des Lebens gezogen. Letztere erhebt sich aus dem Wasser, um den Lebensfaden abzuschneiden, welcher in einer von Geburt gehaltenen Muschelschale beginnt und die Figur der Liebe am Schiffsschnabel umwindet. Die Liebe hält eine herzförmige Lampe, welche das Paar auf seiner Fahrt beleuchtet. Die Wellen des Lebensmeeres bilden Blasen, in welchen man Szenen aus der Vergangenheit und Zukunft der Hauptfiguren in dem Drama ersehen kann. In der einen weist der Vater des Mannes seinem Sohne den Weg, während ihn die Mutter ermutigt, vorwärts zu schreiten. In einer andern tritt der Knabe die Reise an; der Vater stösst das Boot ab, die Mutter gibt ihm einen Abschiedskuss. In einer andern Blase zeigt der Liebhaber der Geliebten den Pfeil, der sein Herz durchbohrt, während die Liebe das Paar mit rosigen Flügeln überschattet. In der nächsten besteigt der Mann den Pegasus, um Lorbeeren zu ernten, welche er der Geliebten zu Füssen legen kann, während sie ihm das Schwert umgürtet. In einer andern Blase



Byam Shaw, „Der Liebe Spielzeug“

überreicht er ihr den Lorbeerzweig. Weiterhin segnet die Kirche das Paar, ehe es sich zu gemeinsamer Reise einschifft. Dann sieht man den Mann einem ertrinkenden Freunde die Hand zustreckend, während die Frau das Boot festhält. In einer andern Blase fährt das Paar ruhig in den himmlischen Hafen ein, wo es von den erwartenden Geistern verstorbener Freunde empfangen wird. Von besonderm Interesse ist eine Szene, wo der Liebhaber, von Jesus getröstet, am Siechbette der Geliebten wacht, da Byam Shaw dasselbe Sujet in dem schon erwähnten Bilde „Christus der Tröster“ später noch einmal behandelt hat. Weiter sieht man die Frau, ihr Kind wiegend, während der Gatte Pegasus an den Pflug spannt. Und schliesslich stehen Mann und Frau vor dem Richter, welcher ihm um ihrer Gebete willen verzeiht. Aus dem Ganzen geht die Absicht des Künstlers hervor, zu zeigen, dass die Frau keinen Anteil an der Angst des Augenblicks hat und sich vollständig dem Manne anvertraut, den sie mit ihrer Liebe beschenkt. Die eigentliche Szene des Bildes, welche demselben auch den Namen verleiht, soll einen Augenblick des Zweifels und der Angst zeigen, wo die Zukunft finster und drohend aussieht.

Der allegorische Stoffinhalt des Bildes ist, wie man aus dieser kurzen Beschreibung ersehen mag, enorm, ist aber trotzdem nicht aufdringlich, so dass der malerische Wert des Werkes nicht leidet. Die Farbe ist voll glühender Pracht und von frappanter dekorativer Wirkung und kann in dieser Beziehung den schönsten Meisterwerken Arnold Böcklins an die Seite gestellt werden. In diesem Jugendwerk zeigt sich Byam Shaw nicht nur als tiefer Denker, sondern auch als Maler von ganz gewaltiger Kraft, mehr vielleicht als in der



Byam Shaw, „Die Wahrheit“

Mehrzahl seiner späteren Werke. Die Pinselführung ist breit, die Farben spielen ineinander, die Fleischtöne zeigen die grünen und blauen Reflexe des Wassers; kurz, das ganze Bild ist so verschieden von dem, welches wir zunächst besprechen wollen, als es nur irgendwie sein kann.

„Amor der Sieger“ erinnert in der Behandlungsweise an die Werke der Florentiner Schule des XIV. und XV. Jahrhunderts. Aus dem Tore eines mittelalterlichen Schlosses auf einem grasbewachsenen Hügel windet sich ein langer Zug gefesselter Gestalten — historische Figuren aus allen Zeitaltern, mythische Helden in buntem Durcheinander — im Gefolge der gleichfalls gefesselten Venus. Entzückende kleine Putti umtanzen den Zug, welcher vor Amor auf einem schwarzen Gaule auf einem Hügel links Revue passiert. Hinter ihm steht eine Schar gewappneter Hoboenbläser in Schwarz und Rot mit einem Wald von langen Speeren. Der Zug der Gefangenen schliesst alle wohlbekannten Sklaven der Liebe ein. In naivem Durcheinander sieht man da Heinrich VIII., Kleopatra, Dante, Maria Stuart, Falstaff, Lippo Lippi, Samson, Ludwig XIV., Messalina und viele andere in Gesellschaft mit Männern, deren Gegenwart in dieser Gruppe etwas problematischer Natur ist, wie Napoleon, Michelangelo, Beethoven, Lohengrin und Shakespeare!



Byam Shaw, Aus der Illustrations-Serie „Der Prediger Salomo"
(„Denn in Eitelkeit kommt er . . . ", VI, 4)

Was für die Charakteristik Byam Shaws wichtiger ist, als seine Auffassung des Sujets, deren Fehler man wieder seinem Übermut zuschreiben darf, welcher aller herkömmlichen Ideen spottet, ist die eigentümliche Malweise, welche in diesem Bilde des Künstlers schwächste Seiten zu die Augen geradezu beleidigendem Ausdruck bringt. Das Bild — ein Galeriewerk von bedeutender Grösse — ist in Stücken gemalt, und wenn auch die Komposition einheitlich ist, kann von einem Farbenplane nicht die Rede sein. Jede Figur, jedes Kostüm ist nach der Natur gemalt, und zwar mit grösster Sorgfalt bis ins kleinste Detail auf weissem Grunde ausgeführt, mit absoluter Ausserachtlassung jeder Rücksicht auf harmonische Wechselwirkung der Farben. Der Hauptfehler der Präraphaeliten ist hier ad absurdum geführt. Ein Gesicht zum Beispiel wird in reinen Fleischtönen gemalt; um diesen Kopf herum wird später das saftige Grün der Wiese gesetzt, die Wirkung dieser neuen Farbe auf das Fleisch aber vollständig ignoriert! Die Farbenzusammenstellung ist sozusagen dem Zufall oder der Laune des Kostümiers überlassen, welcher den Künstler mit Stoffmaterial versorgt. So findet man neben dem an sich genügend hässlichen, giftigen Rosa des Venuskleides das Purpurrot der Messalina und das Braun und Gold des Brokatmantels von Michelangelo, eine Farbenzusammenstellung, die an Geschmacklosigkeit ihresgleichen sucht. Das Ganze wirkt wie ein Mosaïk oder wie ein buntes Kirchenfenster ohne die ausgleichende Transparenz des Glases. Es ist für die Grösse von Byam Shaw's Talent bezeichnend, dass bei all diesen schreienden Fehlern das Bild doch anziehend ist, dass man es vom ästhe-



Byam Shaw, Aus der Illustrations-Serie „Der Prediger Salomo"
(„Weiter sahe ich Stätte des Gerichts, da war ein gottloses Wesen . . . ", III, 16)

tischen Gesichtspunkt aus verurteilen und doch dem Künstler nicht Bewunderung versagen kann. Merkwürdig ist ferner, dass „Wohin?", ein realistisch gemaltes Bild, von grosser dekorativer Wirkung ist, während „Amor der Sieger", bei welchem des Künstlers Absicht unzweifelhaft auf eine solche Wirkung gerichtet war, in dieser Hinsicht vollständig verfehlt ist.

Obgleich es erst zehn Jahre her ist, seit Byam Shaw die Akademieschule doppelt preisgekrönt verliess, hat er bei seiner unverwüstlichen Ausdauer und Arbeitskraft schon so viel geschaffen, dass selbst eine kurze chronologisch geordnete Beschreibung seiner Bilder hier unmöglich wäre. Wir müssen uns daher auf das Wichtigste beschränken, obgleich kein Bild sein Atelier verlässt, welches nicht Beachtung verdiente. Sein erstes Auftreten in der Royal Academy war im Jahre 1893 mit „Rose Marie" nach einem Gedicht von Dante Rossetti. Auch in den zwei folgenden Jahren suchte Byam Shaw seine Motive in den Dichtungen des grossen Präraphaeliten. „Stiller Mittag" — jetzt im Besitz von Mr. F. Hollyer — illustriert die beiden letzten Linien eines Sonetts aus dem „Haus des Lebens":

„Die enggesellige, sprachlose Stunde,
Wo doppelt Schweigen Liebeslieder sang",

während „Kreisartig sitzen sie" einer Stanze von Rossettis „Blessed Damozel" entlehnt ist. Mit diesen beiden Werken, welche in der Reproduktion notwendigerweise viel verlieren, war Byam Shaws Ruf als Maler festgestellt, vielleicht ein wenig zu schnell, da ihn, den verwöhnten Jüngling, die Gunst des Publikums zu jenen Exzentrizitäten verleitete, auf welche wir vorhin schon die Aufmerksamkeit gelenkt haben.



Byam Shaw, Aus der Illustrations-Serie „Der Prediger Salomo"
(„Es begegnet einem wie dem andern . . . ", IX, 2)

Von seinen anderen Werken ist ein konventionell gehaltenes „Porträt von Miss Pyke-Nott" — der damaligen Braut und seitherigen Frau des Künstlers — zu erwähnen. Die Pose und speziell die sonderbare Haltung der behandschuhten Finger sind einem bekannten Werke Holbeins entlehnt. Den Hintergrund bildet eine mit einem heraldischen Muster in Rot, Schwarz und Gold bedeckte Mauer, über welcher man einen schmalen Streifen Landschaft mit verschiedenen, auf die Jugendjahre der Dame anspielenden Szenen erblickt. Da ist ihr Geburtshaus, in einem prächtigen, englischen Park gelegen, wo sie in Gesellschaft ihrer Geschwister zu Ross und zu Wagen und im Croquetfelde zu sehen ist, während sie in der linken Ecke vor einer Staffelei sitzt — eine Anspielung auf ihr künstlerisches Talent; denn sowohl Mrs. Shaw als auch ihre Schwester haben die Academieschule mit Erfolg und Auszeichnung besucht.

Die Gesichtszüge derselben Dame sind in der „Herzkönigin", einem der schönsten Werke des Malers, zu finden. „Pique Königin" ist ein Aquarell von ungewöhnlich grossen Dimensionen — eine schöne Harmonie von prächtigem Rot und Schwarz, wie sie Edwin Abbey, der anglo-amerikanische Meister, liebt.

Das graziöseste und entzückendste von Byam Shaws Bildern ist jedoch „Loves Baubles" (Der Liebe Spielzeug), ein Bild von bezaubernder Anmut, typisch präraphaelitisch, kräftig, aber nicht schreiend in der Farbe, meisterhaft in der Anordnung, rhythmisch in der Linienführung. Das Bild atmet Freude und Lebenslust und vereint in seinem Rahmen eine kleine Musterkollektion von echt englischen Schönheitstypen in den Gestalten, welche sich um die



Byam Shaw, „Die Rosen sind so rot“

beflügelte, schmetterlingumflatterte, allegorische Figur der „Liebe“ drängen, um sich an den Fruchtspenden zu beteiligen. Die Einführung eines neutral grauen Kleides als Hauptnote in der Mitte des farbenfrohen Bildes, gerade wo man die stärkste Farbe erwarten würde, ist entschieden ein glücklicher Einfall. Die zwei kleinen Gestalten in Florentiner Kostüm links im Hintergrunde stellen wieder den Künstler selbst und seine Braut vor — eine Manifestation von liebenswürdigem Egoismus, welche bei Byam Shaw nicht selten anzutreffen ist und welche man ihm kaum übelnehmen kann.

Des Künstlers echt schottischer, trockener Humor findet seinen besten Ausdruck in dem Gemälde „Die Wahrheit“. Leider geht in der Reproduktion manches Detail der Allegorie verloren, wie zum Beispiel die drängende Volksmasse, welcher im Hintergrund von einer Schar Bewaffneter der Zutritt zu der nackten Wahrheit verwehrt wird. Köstlich sind die Gestalten des schlau schmunzelnden Königs, der beiden boshaft flüsternden Höflinge und des die Lampe der Wahrheit prüfenden Narren. Der Grundgedanke ist natürlich, dass die nackte Wahrheit verkleidet und zugerichtet werden muss, ehe man dem Volke Zutritt gestatten kann.

Aus all diesen Bildern kann man ersehen, dass Byam Shaw ein selten gedankenreicher, phantasievoller Maler ist, doch ist sein Genie durchaus literarischer Art. Künstlerische Abstraktion ist nicht seine starke Seite und alles, was er malt, ist rein körperlich. Die Gedanken fliegen bei ihm weit über die Erscheinungswelt weg; in der Ausführung klebt er an der Scholle. Sein Heiland in „Christus der Tröster“ weist auf das Atelier-Modell, seine Engel sind buntbeflügelte Menschen, das Übernatürliche findet bei ihm keinen



Byam Shaw, „Die Liebe stark, wie tot der Tod“

adäquaten Ausdruck. Dabei hat merkwürdigerweise Poesie und Allegorie für ihn eine unwiderstehliche Anziehungskraft. Vor zirka drei Jahren hielt er in der Dowdeswell-Galerie eine Ausstellung von zirka 40 Gemälden nach Zitaten aus den Werken berühmter englischer Dichter. Für denselben Kunsthändler malt er gegenwärtig eine neue Serie von Illustrationen oder viel mehr Kommentaren der Sprüche aus dem Buche „Der Prediger Salomo“, von welchen wir einige mit der gütigen Erlaubnis der Herren Dowdeswell reproduzieren. Vom malerischen Standpunkt betrachtet bezeichnen diese Bilder eine neue Epoche in Byam Shaws Karriere. Sie zeigen grösseren Ernst und weniger Launenhaftigkeit und sind koloristische Meisterwerke. Die Pinselführung ist bedeutend breiter, die Farbe glühend, aber durchwegs harmonisch.

Als Illustrator nimmt Byam Shaw eine leitende Stellung in einem Lande ein, welches in dekorativer Buchausschmückung in den letzten Jahrzehnten tonangebend gewesen ist. Zu seinen bedeutendsten Leistungen auf diesem Gebiet gehören seine Illustrationen zu Robert Brownings Gedichten und zu Shakespeares Dramen (beide im Verlag von George Bell & Son erschienen) und seine Illustrationen zu Boccaccios Decamerone (George Allen). Seine Shakespeare-Zeichnungen unterscheiden sich von denen Sir John Gilberts und Edwin Abbeys hauptsächlich dadurch, dass sie nicht beabsichtigen, die Bühnenvorgänge realistisch darzustellen, sondern als dekorative Buchverzierungen dienen.

Was immer man an Byam Shaw's Werk zu tadeln finden kann, was immer das empfindliche Auge bei ihm beleidigen mag, ist es doch unleugbar,

dass der junge Künstler ein wichtiger Faktor in der Kunstentwicklung Englands ist und dass er das Zeug in sich hat, wenn es auch gegenwärtig noch im Gährungsprozess begriffen ist, welches zu den grössten Hoffnungen berechtigt.

DIE ERSTE INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN VON FRITZ MINKUS-WIEN

I. ÖSTERREICH*



NFOLGE des ausserordentlich dankenswerten Entgegenkommens des Turiner Komitees, dann des Umstandes, dass die allgemeinen Kosten der österreichischen Sektion vom Staate getragen wurden, und schliesslich dank der bereitwilligen Förderung seitens der Niederösterreichischen Handels- und Gewerbekammer war es möglich, das österreichische Kunstgewerbe durch Errichtung zweier eigener Baulichkeiten in besonders charakteristischer und würdiger Weise in Turin zur Ausstellung zu bringen.

Diese beiden vom Chefarchitekten Baurat L. Baumann entworfenen Gebäude — ein die gruppenmässige Exposition enthaltender „Pavillon“ und eine vollkommen eingerichtete Villa — erheben sich gegenüber dem Hauptgebäude der Ausstellung an dem belebtesten Wege des Ausstellungsparkes, von Baumgruppen, Wiesen und Blumenparterren umgeben, ein paar Schritte vom Po entfernt, jenseits dessen die grüne Kette der Turiner Collina das freundliche Rundbild begrenzt.

Dem Blicke des Besuchers, der aus dem Mittelraum des Hauptgebäudes, der Galerie der Belle Arti, tritt, bietet sich zunächst die inmitten von Pflanzenschmuck auf hohem, breitem Postament stehende Büste Seiner Majestät des Kaisers. Hinter ihr erhebt sich die Breitseite des rechteckigen Pavillons.

Die glatten, gelblich getönten Mauern, um die ringsum ein hoher graugefärbter Sockel läuft, gehen ungegliedert in eine breite Hohlkehle über, die von einem schlichten, weitvorspringenden Gesims abgeschlossen wird. Als einzigen Schmuck tragen die Wandflächen kleine schwarze Rechtecke, die in Gelb die drei Schilde des Künstlerwappens zeigen, und unterhalb der Hohlkehle einen wellenbandartigen Fries, dessen Ornamente in Eisen geschmiedet sind. Die vier Ecken sind von verspreizten Pfosten gebildet, die das Gesims durchbrechen und hermenartige dekorative Figuren tragen. Der

* Vergleiche hiezu auch die Illustrationen des „Vorberichtes“ in Heft 4.



Ausstellung in Turin, Österreichischer Pavillon, entworfen von L. Baumann

Mitte der Fassade ist ein halbrunder Erker vorgebaut, dessen breites flaches Dach eine ihn rings umgebende Terrasse schützt. Zu dieser Terrasse führt von der Strasse aus eine breite Freitreppe, rechts und links von zwei am unteren Teile des Schaftes mit allegorischen Malereien geschmückten hohen Säulen flankiert, die, durch schmiedeeisernes Rankenornament miteinander verbunden, ein triumphbogenartiges Portal bilden.

Von der Terrasse aus betritt man durch zwei Türen, die sich zu beiden Seiten des verglasten Erkervorbaues öffnen, das Innere des Pavillons.

Den nischenartigen Erkerraum nimmt die von O. Prutscher arrangierte Ausstellung von durchwegs vorzüglichen Arbeiten junger Wiener Künstler, Mitgliedern des „Jungbundes", ein. Das Hauptobjekt ist hier ein von O. Prutscher und J. Hanaček entworfener, von R. Ludwig minutiös gearbeiteter Musikschrank; die Türpanneaux des Schrankes schmückt eine einheitliche, figürliche Darstellung, von C. Giani in teilweise plastischer Applikationsarbeit ausgeführt: ein unter Rosenranken im Grase behaglich hingestreckter, prächtig gewappneter Minnesänger, der die Harfe spielt. Zu beiden Seiten des Musikschrankes stehen auf sehr bemerkenswerten Postamenten (Entwurf O. Prutscher, Ausführung R. Ludwig) grosse kupfergetriebene Pflanzenkübel (N. Stadler). An den Wänden, an denen

dekorative Panneaux von Hanaček, Aquarelle und Holzschnitte von C. O. Ceschka hängen, stehen Bronzen von C. Philipp, Schmuckschränkchen von B. Buchwald (Entwurf E. Puchinger), holzgeschnitzte Kassetten von F. Železný und eine grosse Figurengruppe „Nach der Schlacht" von C. M. Schwerdtner. In den ringsum an den Wänden angeordneten Pultvitrinen sind Plaketten von Schwerdtner, kleine Silberarbeiten von H. v. Zwickle, Stickereien (Entwürfe von Puchinger, Prutscher und Klara Aubert, Ausführung von C. Giani), eine Kollektion moderner Tanzordnungen (Entwürfe von Puchinger und andern, Ausführung von B. Buchwald), sowie Algraphien von Puchinger ausgestellt. Eine kleine Mittelvitrine enthält sehr feinen Schmuck und Emails, nach Prutschers Zeichnungen von J. Souval und N. Stadler ausgeführt. An den Fenstern hängen Glasmalereien von C. Geylings Erben und der Tiroler Glasmalereianstalt nach Puchinger'schen Kartons.



Ausstellung in Turin, Schmuckgegenstände in Gold und Silber, ausgeführt an der k. k. Fachschule in Gablonz

An der Aussenseite der Wand, die die Nische des „Jungbundes" von dem hallenartigen Hauptraume des Pavillons trennt, steht die von O. Wagner entworfene, dem Wiener Publikum bekannte prachtvolle Vitrine J. C. Klinkoschs, auf deren goldgelbe Seidenbehänge grüne Rosenranken mit plastisch in Silber getriebenen Blüten appliziert sind. Auch die ausgestellten Silbergeräte, darunter ein wunderschönes, mit getriebenen und vergoldeten Blumenguirlanden dekoriertes Teeservice, sind durchwegs nach Zeichnungen Otto Wagners gearbeitet.

In einer Vitrine gegenüber dem Klinkosch'schen Objekte hat die Berndorfer Metallwarenfabrik kleinere Bronzen, Alpakka- und Silbersachen ausgestellt. Daneben stehen zwei grosse Glaskästen, in denen eine reiche Kollektion von Arbeiten der staatlichen Spitzenschulen, der Schule in Drosau und der Firma W. Horner in Gossengrün exponiert ist: die schönen modernen Dessins, die Feinheit der Technik dieser in Paris und Wien vielbewunderten



Ausstellung in Turin, Fayenzen von Schauer & Co., entworfen von E. Borsdorf und B. Franke

Spitzen ernten auch in Turin die höchste Anerkennung. — An diese Mittelgruppe von Schaukästen reihen sich zahlreiche andere Vitrinen und Tische, die eine fast lückenlose Auswahl der Leistungen aller bedeutenderen Zweige der heimischen Kunstindustrie enthalten.

Zunächst fallen die Lederarbeiten von B. Buchwald und F. W. Papke in die Augen; der erste führt vorwiegend Objekte im allermodernsten Charakter vor, originell in Farbe und Ornament; der letztere bringt insbesondere reizende Blumendekors und ein graziöses, an Louis-Seize gemahnendes Genre, feine Miniaturenmedaillons, von zarten goldenen Festons umrahmt, auf dunkelbraunem Grunde. Dann folgen Vitrinen mit schönen, durchwegs von Künstlerhand entworfenen Silberarbeiten von J. Bannert und A. Pollak, mit ausgezeichnetem Schmuck aus der Fachschule in Gablonz, Bronzebijouterien von Turiet & Bardach, silberornamentierten Gläsern von M. Schwarz, mit Bronzen von Dziedzinski & Hanusch, Gurschner und Rubinstein, die den neuen Aufschwung dieses Kunstzweiges glücklich illustrieren, mit den wundervollen Stickereien der Wiener Fachschule, der Grazer und der Triester Staatsgewerbeschule, anderen beachtenswerten Nadelmalereien und Applikationsarbeiten der Ischler Frauenerwerbschule, der Frau Berta Landauer und des Fräuleins I. v. Becker, paillettengestickten Fächern von Frau J. Zang, Samtbrandmalereien von Fräulein M. Qurin und Samtätzarbeiten von Frau v. Froschauer.

An diese Gruppe schliesst sich die Exposition der Glasindustrie, die durch Bakalowits, Goldberg (Haida), Lobmeyr, Loetz' Wwe. (Max R. v. Spaun) und Moser (Karlsbad) repräsentiert ist. Auch die Keramik ist durch charakteristische Poterien vertreten, so durch Arbeiten der Fachschule in Teplitz, der keramischen Werke „Amphora“ (Riessner, Stellmacher & Kessel) in Turn-Teplitz, die ausser ihren bekannten, apart geformten und mit eigentümlichen Laufglasuren dekorierten Gefässen allerhand flott modellierte Figuren bringen, durch die reizend dessinierten Porzellan- und



Ausstellung in Turin, Speisezimmer, entworfen von C. Witzmann, ausgeführt von J. Soulek

Fayenceservice von J. Böck, durch die Terrakotten Goldscheiders und schliesslich durch die Firma Schauer & Co. in Wien, die mit ausgezeichneten, von E. Borsdorf & B. Franke modellierten und gemalten, seidenweich glasierten Fayencen hier zum erstenmal auf den kunstgewerblichen Markt tritt.

Die rückwärtige Längswand des Pavillons ist in sechs Kojen aufgelöst, deren eine die Ausstellung der Kunstschlosser- und Metallarbeiten enthält. An dieser Gruppe sind C. Auböck, A. Čepl, J. Domonkos, J. Hoffmann, R. Knotz, F. Krumpholz, E. Kurczak, J. Nawratil, J. Pfaffenmeier, J. Schabel, M. Toman, F. Valásek, C. Wiedstruck, E. Zelenka und V. Zemen in Wien, J. Káles in Chrudim und F. Winkler in Graz beteiligt.

Weitere Erzeugnisse der Metallbranche, darunter namentlich schöne Bronzen des in München lebenden österreichischen Bildhauers Ferdinand Hauser, eine Reihe ausgezeichneter Kupfertreibarbeiten von Klimt, Siegl und Stadler sind dekorativ in den übrigen fünf, zu vollständigen Interieurs ausgestalteten Kojen verteilt. Das eine dieser Interieurs, das nach R. Hammels Entwürfen von S. Deutsch & Cie. in Brünn ausgeführte Arbeitszimmer in Mahagoni, war bereits auf der letzten Winterausstellung des Österreichischen Museums ausgestellt. Zwei weitere Interieurs sind dem Wiener



Ausstellung in Turin, Speisezimmer, entworfen von J. Wytrlik jun., ausgeführt von J. Wytrlik

Publikum wenigstens in den Hauptmöbeln gleichfalls bekannt: das von C. Witzmann entworfene Mahagoni-Speisezimmer mit den rothen Saffianbezügen, das J. Soulek auf der letzten Winterausstellung exponiert hatte, und das in der jüngsten Konkurrenzausschreibung aus dem Hoftiteltaxfond prämiierte Speisezimmer von J. Wytrlik (Entwurf J. Wytrlik jun.). Die beiden Zimmereinrichtungen, die in ihrer mit liebenswürdiger Eleganz verbundenen denkbar höchsten Zweckmässigkeit und Materialgerechtigkeit zu den besten Verkörperungen der Wiener Moderne gezählt werden können, haben in Turin durch entsprechende Wandverkleidungen und durch Hinzufügung kleiner Nebenmöbel noch beträchtlich an Gefälligkeit gewonnen; namentlich muss im Soulek'schen Interieur der Beleuchtungskörper von Melzer & Neuhardt hervorgehoben werden. Die zwei übrigen Kojen enthalten Mobiliar von verschiedenen Erzeugern: neben Möbeln von J. Bohn, C. Franz, A. Kostka, H. Pacher und J. Rusch, die bereits in Wien ausgestellt waren, und einem graziösen Damenschreibtisch von G. Rizzi in Pergine fallen hier zwei Speisezimmermöbel von H. Irmler auf, deren ansprechende schlichte Formen in ihrer vornehmen Wirkung durch diskrete Intarsien, Kupferbeschläge und facettierte Krystallverglasungen aufs glücklichste unterstützt werden.

Schliesslich enthält der Pavillon in einem weiteren interieurartig abgeschlossenen Raume noch einige gut gewählte Proben der heimischen



Ausstellung in Turin, Österreichische Villa, entworfen von L. Baumann, Südfassade

Reproduktionskunst — Heliogravuren, Dreifarbendruckblätter, illustrierte Werke u. s. w. von Ansorge, Hub & Co., Artaria & Co. und Kočí in Prag — holzgeätzte Panneaux von C. Jelínek, Intarsia-Arbeiten der Fachschule in Cortina und des Fachschullehrers F. Kubelka in Bozen, einen in der Fachschule in Hořitz hergestellten Marmorständer, Korbflechtereien der k. k. Musterwerkstätte in Wien, ein Kaminmodell von U. Raffaetà in Trient und einen sehr amüsanten und chiken Entwurf zu einem Variététheatervorhang von H. Uziemblo.

Durch eine neben diesem Kompartiment an der Schmalseite des Pavillons angebrachte Tür gelangt man auf einen gebüschumsäumten Gartenpfad, der zur „Österreichischen Villa" führt.

Die Villa ist dreigeschossig angelegt; in dem untersten, halb souterrain gelegenen Geschoss sind die Wirtschaftsräume gedacht; das Hochparterre enthält die Wohnräume, das obere Stockwerk die Schlafzimmer. In der Grundrissanlage sind bis ins kleinste Detail die praktischen, sanitären und gesellschaftlichen Anforderungen berücksichtigt, die ein moderner Mensch an ein modernes Haus nur irgend stellen könnte; auch ist auf die Möglichkeit, die Zimmerzahl durch Anbau zu vergrössern, in zweckmässiger Weise Bedacht genommen. Die Aufrisslösung hält sich, mit glücklicher Aufopferung von Symmetrie und Gleichheit der Achsen und der Fensterformen, genauest an



Ausstellung in Turin, Österreichische Villa, entworfen von L. Baumann, Westfassade

den Grundriss. Durch diese die Aussenmauern vielfältig gliedernde strenge architektonische Wahrhaftigkeit kommt das malerische Moment an den Fassaden zu starker Geltung, ohne dass irgendwie zu den billigen Behelfen einer dekorativen Scheinarchitektur gegriffen worden wäre. Die abwechslungsreiche Lebendigkeit der Fassaden wird überdies noch wesentlich erhöht durch die zahlreichen Veranden, Loggien und Pergolen, auf die sich die einzelnen Räume öffnen, und durch die richtige Verteilung einer massvollen, feintönigen Polychromierung. Der Unterbau zeigt grau-gelbe Rustica; darüber zieht sich in der Parapetenhöhe des Hochparterregeschosses ein in den gleichen Farben gehaltener Kachelsockel; die Hauptflächen der Mauern sind hellgrau verputzt, ein breiter, gelbbordierter, weisser Fries, mit einem einfachen blaugrauen Ornament bemalt, schliesst sie ab; die vergoldeten schmiedeisernen Gitter der Veranden tragen grünen stilisierten Blätterschmuck; das gleiche Ornament umsäumt und verbindet, ringförmig aneinandergefügt, die ungegliederten Stützen der Hauptterrasse und der einen Pergola; vergoldete, schmiedeiserne Konsolen stützen das weit vorkragende, flache Dach.

Über die der Hauptfassade vorgelegte Loggia, auf der bequeme Korbmöbel der Prag-Rudniker Korbwaren-Fabrik stehen, gelangt man zunächst in ein geräumiges Vorzimmer, das J. Hrdonka nach C. Frömmels Entwürfen in rotgebeiztem Rustenholz möbliert hat. Die einfache Wandvertäfelung trägt feste, messingene Kleiderhaken; die gelbbezogenen Sitzmöbel und der Tisch



Ausstellung in Turin, Österreichische Villa, entworfen von L. Baumann, Ostfassade

sind mit Messingschuhen beschlagen; die Formen sind von strikter Zweckmässigkeit und von ansprechender Linienführung. Rechts führen zwei Türen zu der das Souterraingeschoss mit den oberen Stockwerken verbindenden Diensttreppe. Links schliesst sich an das Vorzimmer ein Dienerzimmer, dessen ausgezeichnete, von Robert Fix entworfene Möbel die Firma Portois & Fix beigestellt hat, und ein Lavatory, das von J. Th. Gramlick mit vorzüglichen Marmorwaschtischen ausgestattet worden ist. Gegenüber der Eingangstüre und dem daneben liegenden Fenster öffnet sich das Vorzimmer mit einem mächtigen runden Fenster, vor dem ein riesiger Blumenkorb (k. k. Musterwerkstätte für Korbflechterei in Wien) steht und mit einer Türe gegen die durch zwei Stockwerke gehende grosse Halle der Villa.

Die gute Dimensionierung des weiten Raumes, die interessante Lichtverteilung, die von J. W. Müller nach Baumanns Entwürfen solid ausgeführte, in Farbe, Formen und Möbelgruppierung überaus gemütliche und reizvolle Ausstattung machen die Halle zu einem Musterwerk moderner Innendekorationskunst. Die Wandvertäfelungen, die wuchtige Balkendecke und die Stiege, die in drei Absätzen zu einer vor den Zimmern des Obergeschosses liegenden breiten Galerie führt, sind aus braunem Rustenholz gearbeitet und nur hin und wieder mit bescheidenen Flachschnitzereien geschmückt. Die Formen sind glatt und einfach, streng konstruktiv, ohne jed-



Ausstellung in Turin, Vorzimmer, entworfen von C. Frömmel, ausgeführt von J. Hrdonka

wede überflüssige Profilierung und Verkröpfung. Über der Lambris ist bis zur Höhe des oberen Stockes braunroter Stoff gespannt; der obere Teil der Wandflächen ist weiss getüncht. Vor dem über Eck stehenden hohen Holzkamin, unter der Galerie des Oberstockes, sind bequeme Lederfauteuils um einen runden Lesetisch gruppiert; andere kleinere Tischchen, von hübschen Korbmöbeln (Prag-Rudniker Korbwarenfabrik) umgeben, sind da und dort im Raume verteilt. An den mit Gravuren (L. Hirschler & Co.) und Pastellen des Triester Malers E. Jurizza geschmückten Wänden stehen breite Ledersofas, Palmen in prächtigen Bronzekübeln (A. Krupp), Terrakottafiguren (F. Goldscheider) und ein intarsiiertes Pianino von Fr. Ehrbar. An der einen Schmalseite ist unter dem Treppenpodest ein Erker eingebaut, dessen Vertäfelung zur Aufnahme einer kleinen Bibliothek in Gefache unterteilt ist. An der gegen das Vorzimmer gelegenen Breitseite steht vor dem auf jenes hinausgehenden Rundfenster, mitten in einem reichen Pflanzenarrangement, eine Replik der in London ausgestellten St. Georgs-Statuette von Kompatscher und Winder. Die gegenüberliegende Wand öffnet sich mit einem breiten, von Säulen begleiteten Durchgang gegen den von S. Oppenheim möblierten Salon.

Der entwerfende Künstler, C. Witzmann, hat hier in geschickter Ausnützung der Vorteile des Grundrisses — der tiefen Fensternische, des



Ausstellung in Turin, Speisezimmer, entworfen von R. Fix, ausgeführt von Portois & Fix

geräumigen, runden Erkers und der Einheitlichkeit der übrigen Wände — ein Interieur von pikanter und bei aller Intimität abwechslungsreicher Wirkung geschaffen. Schon, dass er die manchmal leise an Biedermaierformen gemahnenden Möbel in drei verschiedenen Tönen — in Schwarz, der rötlichgelben Naturfarbe des Kirschholzes und der weissen Farbe des Ahorns — ausführen liess, war ein glücklicher Griff und gibt dem Ganzen einen sehr aparten Charakter, der noch durch das helle, weissdessinierte Rot und das lustige Gelb der Stoffe wesentlich erhöht wird. Auch der gleichfalls von Witzmann entworfene, von Ehrbar ausgeführte Flügel, der in schwarzem Ebenholz quadratische Ornamente in Elfenbeineinlage aufweist, ist in seiner eckigen Formgebung sehr originell, ebenso die in ihrer Einfachheit sehr witzigen Beleuchtungskörper (Melzer & Neuhardt).

Von dem Salon gelangt man in ein von Jakob & Josef Kohn ausgestelltes Herrenzimmer, dessen Mobiliar aus massiv gebogenem Rotbuchenholz hergestellt ist. Die Wände sind mit schiefergrauem Tuch bespannt und mit einem einfachen Muster in Applikationsarbeit geschmückt. Die Seidenbezüge der Möbel sind in Pfaublau und Hellgrün sehr gefällig dessiniert. Die einzelnen Möbel sind dem Wiener Publikum grösstenteils aus den letzten Ausstellungen bekannt; in Turin, wo man das Möbel aus gebogenem Holz bislang nahezu ausschliesslich in seinen primitivsten Typen gekannt hat,



Ausstellung in Turin, Halle, entworfen von L. Baumann, ausgeführt von J. W. Müller

erregt der hohe künstlerische Aufschwung dieses wichtigen österreichischen Industriezweiges berechtigtes Aufsehen.

An das Kohn'sche Herrenzimmer schliesst sich das von Portois & Fix ausgestellte Speisezimmer, von dem drei weitere Türen auf eine Terrasse, in die Hall und ein neben der Servicetreppe liegendes Office führen. Beachtenswert ist hier vor allem die Belichtung: statt der gewöhnlichen Fenster, deren wagrecht einfallendes Licht zumeist die ihnen gegenübersitzenden Personen in peinlicher Weise zu blenden, die ihnen den Rücken kehrenden in störenden Schatten zu hüllen pflegt, ist ein breiter, seichter, verglaster Erker angeordnet, in dem dichter und ziemlich hoher Pflanzenschmuck angebracht ist; dadurch fällt das Licht in der ganzen Breite des kleinen Wintergartens nur schräg von oben ein und wirkt ähnlich angenehm, wie Oberlicht, ohne dass das bei diesem so leicht eintretende Gefühl des Beengtseins erweckt und die Lüftung erschwert würde. Die Wände sind mit einem diskret Ton in Ton gestreiften Stoff von der Farbe des Rohleinen bespannt und bordürenartig mit einem Blumenornament in Mattrosa bestickt. Die aus Palisander gefertigten, kupferbeschlagenen Möbel, von Robert Fix gezeichnet, sind sehr geistreich konzipiert, bequem und elegant (ein Teil des Mobiliars war auf



Ausstellung in Turin, Salon, entworfen von C. Witzmann, ausgeführt von Sigmund Oppenheim

einer der letzten Ausstellungen des Österr. Museums zu sehen). Die beiden Buffets sind mit reichem Tafelsilber (Berndorfer Metallwarenfabrik) bestellt. Der Tisch ist mit sehr gut dessiniertem Leinenzeug von C. Siegl sen. in Mähr.-Schönberg, Bakalowits'schem Glas, Boeck'schem Porzellan und Krupp'schem Silber gedeckt. Von den zwei Schlafzimmern des Obergeschosses war das eine, das von F. Baron Kraus entworfene, von W. Fehlinger ausgeführte Damenschlafzimmer aus weissem Ahornholz mit den gebläuten Stahlbeschlägen und den himmelblauen Tuchbezügen der Sitzmöbel, im verflossenen Winter im Österreichischen Museum ausgestellt.

Bei der Ausstattung des Herrenschlafzimmers hat die Firma F. Schönthaler & Söhne ein von ihr auf einer der letzten Winterausstellungen vorgeführtes Eichenmobiliar benützt, das zu den denkbar besten und originellsten wohlfeilen Möbeln gezählt werden darf. Die Wandbespannung und die Bett- und Fenstervorhänge aus famos dessiniertem bedruckten Kattun (Gebrüder Rosenthal in Hohenems) und die nette Strohmatten-Lambris verstärken den properen, fröhlichen, ländlichen Eindruck des Raumes. Gut überlegt ist Anbringung von Ankleidespiegeln im unteren Teile des breiten Fensters: das bewirkt dadurch, dass das Fenster oben breiter ist als unten, eine hübsche Lichtverteilung und ermöglicht insbesondere, dass man sich in den Spiegeln vorzüglich sieht, ohne dass diese, wie

es sonst bei einer entsprechenden Aufstellung nahe am Fenster der Fall wäre, das Zimmer verstellten.

Neben jedem der beiden Schlafzimmer ist ein bequemes Badezimmer und ein Toiletteraum angebracht, deren zweckmässige und hübsche Ausstattung von J. Th. Gramlick herrührt.

Die Fussböden der meisten Zimmer der Villa sind von Gebrüder Engel in ansprechenden Mustern und vorzüglicher Ausführung parkettiert.



Ausstellung in Turin, Salon, entworfen von C. Witzmann, ausgeführt von Sigmund Oppenheim

In allen Räumen sind zahlreiche Einzelobjekte in zweckentsprechender Weise ausgestellt, die zu dem glücklichen Gesamtbild wesentlich beitragen: Öfen von L. & C. Hardtmuth, Stickereien der oben genannten Schulen und Damen, ein von Frau v. Strassgi-Lederer gestickter Lehnstuhl, Wandbehänge der Krainischen Kunstgewerbeanstalt und des k. k. Spezialkurses für Teppich- und Gobelinrestaurierung, Teppiche von J. Ginzkey, Bronzen der Krupp'schen Erzgiesserei, Kupfer- und Eisenarbeiten, Keramiken und Lederarbeiten, Uhren von J. Wolkenstein, Paravents von Fräulein C. Goebl und von Schülerinnen des Wiener Frauenerwerbvereins, eine flotte kleine Marmor-Elfenbeinstatuette von Kompatscher und Winder und manches andere beachtenswerte Stück.

Wenn ehrliche Enthaltung von Originalitätshascherei, wenn Zweckmässigkeit, Materialgerechtigkeit und Konstruktivität, diskretes Anschmiegen der Ornamentation an Form und Bestimmung des Objekts, feine, ungekünstelte Farbenstimmungen, gediegene Ausführung; wenn einträchtiges



Ausstellung in Turin, Schlafzimmer von F. Schönthaler & Söhne

Zusammengehen künstlerischen Könnens mit handwerklicher Tüchtigkeit das Wesen des modernen Kunsthandwerks bilden, dann kann bei aller Mässigung des Urteils versichert werden, dass Österreich den jüngsten, allerdings beschränkten Wettbewerb mit allen Ehren bestanden und den Ruf seines Kunstgewerbes in Turin in erfreulichem Masse gefestigt hat.

II. DIE ÜBRIGEN STAATEN

Von allen an der Turiner Ausstellung beteiligten Ländern hat selbstverständlich Italien als gastgebendes Land die zahlreichsten Aussteller beigestellt, obwohl Süditalien nur äusserst schwach, Mittelitalien — abgesehen von den Florentiner Keramiken — beinahe gar nicht und auch von Norditalien nur Turin und Mailand und etwa noch Bologna und Venedig in solchem Masse vertreten sind, dass sich ein erschöpfendes Bild des Standes ihres Kunsthandwerks ergibt. Da partikularistische Ideen als Grund dieser immerhin auffälligen Zurückhaltung einer Reihe wichtiger industrieller Zentren Italiens nicht angenommen werden können, muss man ihn wohl in dem Nichtvorhandensein einer modernen Strömung im Kunstgewerbe der betreffenden Orte oder zumindest in der Geringfügigkeit der bisherigen Erfolge der neuen Richtung suchen. Um so vielversprechender erscheint der



Ausstellung in Turin, Rotonda d'Onore, entworfen von Raimondo d'Aronco

frohe Mut, mit der der kulturell stets führende Norden und in erster Linie die eminent fortschrittlichen Nachbarstädte Turin und Mailand sich entschlossen haben, mit der freilich noch spärlichen Ernte einer ersten Bestellung des heiklen Feldes der Moderne neben langgeübten und daher weitaus vorgeschritteneren Ländern auf den Plan zu treten.

Dass den Veranstaltern der Turiner Ausstellung nichts ferner lag, als kindliches Prunkenwollen mit Erstlingserfolgen, bezeugt ihr immer und immer wieder betonter Hauptzweck: das italienische Kunstgewerbe durch das reifere moderne Kunsthandwerk fremder Nationen zu befruchten und den Freunden der Moderne die Garantien vorzuführen, die Italien, das gelobte Land der Kunst, in der beneidenswerten Leichtigkeit seines künstlerischen Schaffens, in der unvergleichlichen Routine seiner handwerklichen Leistungsfähigkeit der künftigen Entwicklung der Moderne bietet.

Wenn der eine oder der andere der italienischen Aussteller in der glücklichen Naivität des künstlerisch Schaffenden vermeinte, in der Ausgestaltung der neuen Kunstweise das letzte Wort gesprochen zu haben, wenn sie nicht alle den bescheidenen Standpunkt des Ausstellungskomitees eingenommen haben mögen, so kann doch gerechterweise die italienische Abteilung einzig von diesem Standpunkt aus beurteilt werden: es kann sich — von einzelnen herausleuchtenden Ausnahmen abgesehen — nicht um den unbilligen Vergleich von Leistungen wenn auch noch so hoffnungsvoller



Ausstellung in Turin, Rotonda d'Onore, entworfen von Raimondo d'Aronco, Innenansicht

Schüler mit Werken manchmal gewiss minder begabter, aber immerhin gereifter Lehrer handeln, sondern lediglich um die Prüfung der allgemeinen Veranlagung und des bislang eingeschlagenen Lehrganges. Dieser sozusagen pädagogische Gesichtspunkt ist gewiss in mancher Hinsicht milder als der schlechtweg vergleichende; er wird aber auch in zahlreichen Punkten strenger sein müssen: denn nirgends sind dem Fortschritte Irrwege verderblicher, als am Beginne!

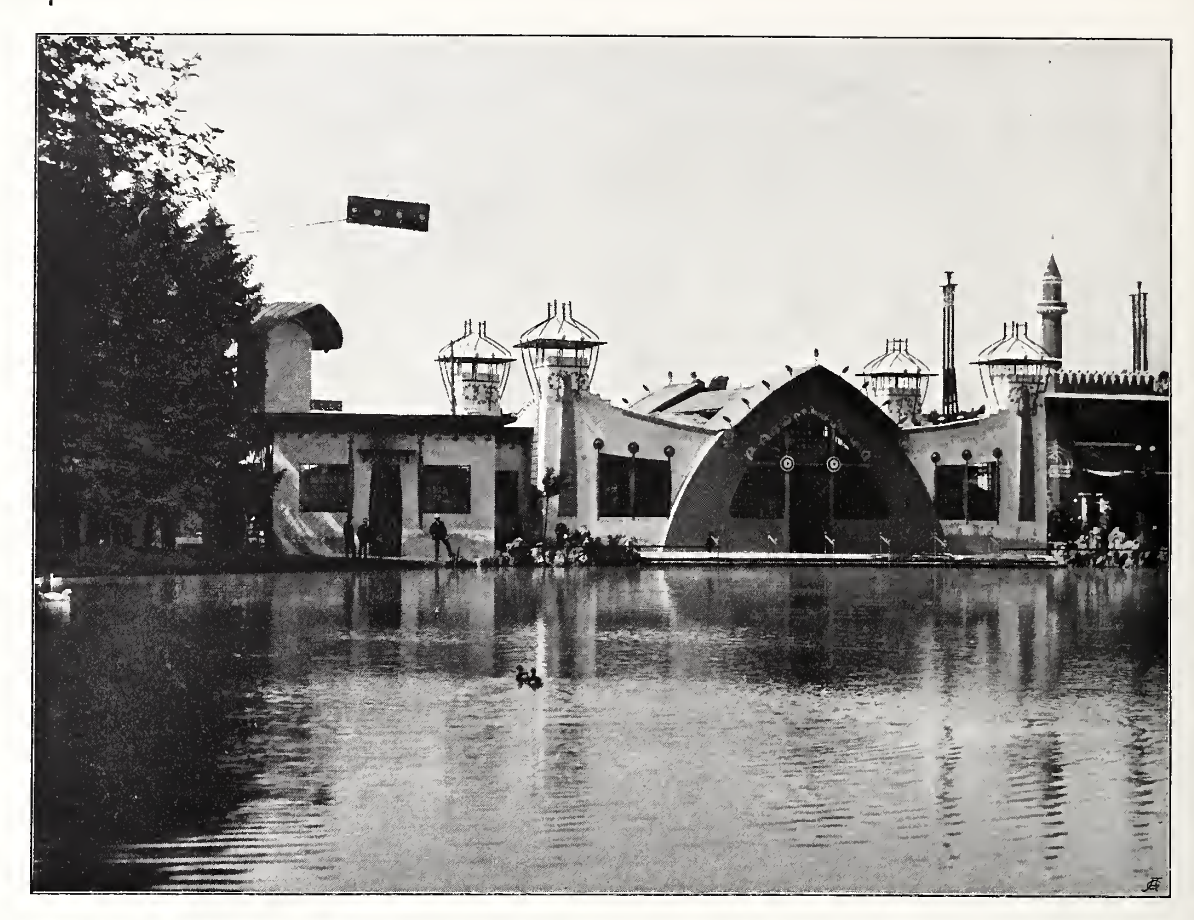
Die durchgehends von Raimondo d'Aronco, nunmehrigem Chefarchitekten Sr. Majestät des Sultans, geschaffenen allgemeinen Baulichkeiten der Turiner Ausstellung haben vielfach höchst abfällige Kritiken gefunden; ich glaube, dass in ihnen viel Talent steckt oder freilich, besser gesagt, versteckt ist: denn die fein abgewogenen, einfachen Gesamtgliederungen, die wuchtigen, schlichten Mauermassen, die schönen sicheren, grossen Hauptlinien der Gebäude, deren ungekünstelte Monumentalität im Verein mit manchem glücklichen Einfall voll frischer kräftiger Phantasie auf dem zwischen dem Monumentalen und dem Phantastischen liegenden Gebiet der Ausstellungsarchitektur wahrhaft mustergiltige Typen hätte ergeben können — alle diese Vorzüge sind für den ersten Anblick erdrückt, vernichtet durch einen Wirrwarr inkongruentester Dekorationsmotive, die den Eindruck machen, als wären sie in aller Hast von da und dort, aus den verschiedenartigsten Zeit-



Ausstellung in Turin, Damenschlafzimmer, entworfen und ausgeführt von Ugo Cerutti, Mailand

schriften, aus dem modernen Ornamentschatze aller erdenklichen Völker und Künstler wahllos zusammengewürfelt worden. Hier wächst aus einem schwarz-gelb gewürfelten Sockel ein schlanker Baumstamm über die Wand, mit seiner goldenen Krone ein kräftiges Gesims durchbrechend; da reihen sich naturalistische Rosen zu einem Fries aneinander, sind an Säulenstümpfe befranste Bänder geknotet; dort ziehen sich, wie von der tändelnden Hand eines Gigantenkindes hingezeichnet, riesige Schlangenlinien planlos über die Flächen; auf diesem Sockel, über nackten Architekturformen, die in ihrer ruhigen Klarheit in ägyptischen Stilprinzipien wurzeln, wiegen sich übergrosse, in flottestem Naturalismus modellierte Tänzerinnen in graziösem Reigen; auf jenem Pfeiler ruht ein aus eisernen Reifen gebildetes, geheimnisvolles Kugelgerippe; auf einem anderen wiederum ragt ein unverständliches und unbeschreibliches Gefüge verschiedentlicher Bretter und Scheiben an einer langen Stange hoch in die Luft.

Am wenigsten entstellt durch diese unglücklichen äusseren Zutaten sind — ausser ein paar hübschen, da und dort im Park verstreuten Pavillons, wie dem des Komitees und der Presse — die beiden Hallen der Automobil- und der Photographienausstellung. Erstere trägt auf ihrer breiten Fassade, die, freilich im Widerspruche zu aller baulichen Logik, oben mit einspringendem



Ausstellung in Turin, Pavillon des Komitees und der Presse, entworfen von Raimondo d'Aronco

Winkel abschliesst, zwei grosse Felder, deren hübsches Ornament, aus Tausenden von bunten Glühlampen gebildet, am Abend in abwechselnden Farbenharmonien erstrahlt. In der Einsattlung des Firstes glänzt, am Nachmittag von der dahinterstehenden Sonne, nachts von elektrischem Lichte erhellt, in Glasmalerei das reizende Plakatbild Bistolfis. Zu beiden Seiten des Portals des Pavillons der Photographienausstellung sind in origineller Weise grosse photographische Stativapparate gleich Strebemauern angebracht; das Dach überragen zwei hohe eiserne Maste, die übereinander gereihte Bogenlampen tragen. In beiden Gebäuden hat d'Aronco mit viel Geschick Beleuchtungseffekte in die Architektur einbezogen.

Der gleiche glückliche und moderne Gedanke kommt der Innenwirkung der Rotonda d'Oncre zu statten, unter deren halbkugelförmiger, einheitlich mit allegorischen Malereien geschmückter Kuppel elliptische Fenster mit ansprechendem Gitterwerk harmonisch in die Dekoration eingegliedert sind. Überhaupt scheint d'Aroncos Hauptstärke auf dem Gebiet der Innenraum-Ausgestaltung und der Grundrisslösung zu liegen. Wie er die Rotonda d'Onore trotz ihrer nicht allzu grossen Dimensionen durch Malerei und Stuckierung zu wahrhaft imponierender Wirkung brachte, wie er der grossen Haupthalle der italienischen Sektion durch feintönige Stoffe die

Monotonie benahm, die derartige weite Hallen meist charakterisiert, und ihr eine gewisse heitere Intimität verlieh, die den einzelnen Objekten sehr zunutze kommt, so hat er es — trotzdem er von der letzten Ausstellung herrührende Baulichkeiten und mannigfaltige Spezialwünsche der einzelnen Sektionen zu berücksichtigen hatte — verstanden, das ganze weitläufige Hauptgebäude in ebenso übersichtlicher als effektvoller Weise zu disponieren, indem er die verschiedenen Hauptgalerien strahlenförmig von dem runden Ehrensaal auslaufen liess.



Ausstellung in Turin, Fayencen von der „Arte della Ceramica", Florenz

Wenn d'Aronco sich eine individuellere und daher harmonischere Ornamentik auszubilden versteht, so wird, glaube ich, die moderne Architektur mit ihm als ganz hervorragender künstlerischer Kraft zu rechnen haben.

Unter den einzelnen Ausstellungsobjekten der italienischen Sektion lässt sich nur zwei Gruppen internationale Bedeutung zusprechen, dem Schmuck und der Keramik. In beiden Fällen handelt es sich zunächst um ein führendes Haus, das die anderen weitaus überragt: dort die Juweliere Musy Padre e Figli in Turin, hier die „Arte della Ceramica" in Florenz. Aber beiderseits schliesst sich schon jetzt eine Reihe von Kunstgewerbetreibenden an, die denselben Weg einschlagen und die namentlich dadurch, dass ihre Erzeugnisse materiell bescheidener und daher billiger sind, eine rasche Popularisierung der Moderne auf den beiden Gebieten verbürgen.

Die auffallend rasche Entwicklung, die die Moderne in der italienischen Juwelierkunst nimmt, hat ihre Begründung einerseits in dem ganz ausserordentlichen Gewicht, das das italienische Publikum auf das Geschmeide legt — ein Gewicht, das geradezu ein nationalökonomisch in Betracht kommender Faktor genannt werden darf — und

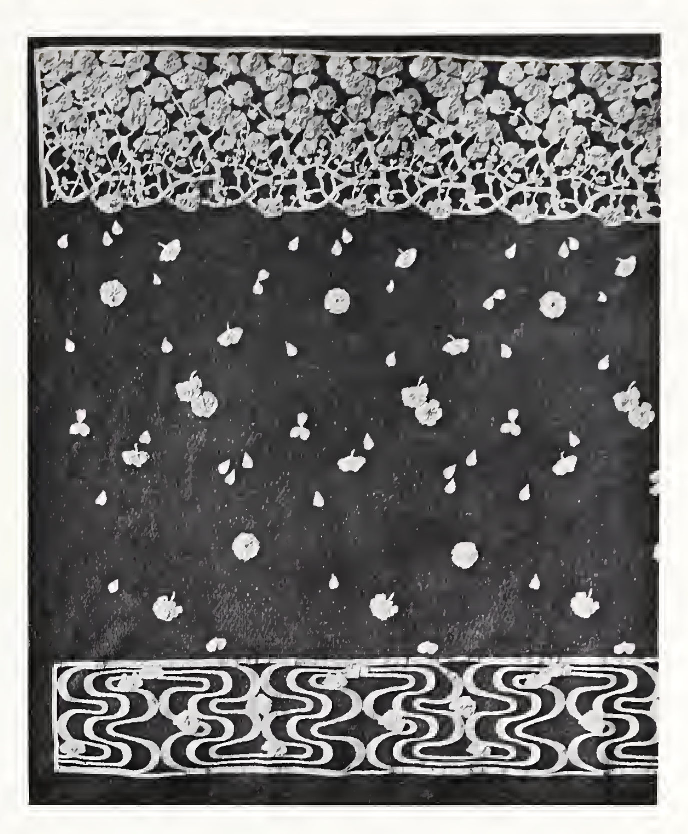


Ausstellung in Turin, Fayencen von der „Arte della Ceramica", Florenz

andererseits in dem durch diesen Umstand geförderten mächtigen Einfluss, den die moderne Richtung der Pariser Juweliere, insbesondere durch ihre grossartigen Darbietungen auf der Weltausstellung des Jahres 1900, auf die Juwelierkunst Italiens ausgeübt hat. R. Mario und G. Ceragioli, die die Erzeugnisse des Hauses Musy entwerfen, haben viel von Lalique gelernt, ohne dass sie irgend der gefährlichen Versuchung unterlegen wären, ihn zu kopieren. Wohl schon durch geschäftsmännische Erwägungen gezwungen, der Freude Rechnung zu tragen, die das italienische Publikum am Edelstein an sich findet, haben sie es umgangen, ihn zu einem blossen Accessorium des Geschmeides zu degradieren und haben ihm sein altangestammtes und wohlbegründetes Vorrecht belassen, im Schmuck die Hauptsache zu sein. So erinnern ihre Arbeiten mehr an den generellen modernen Schmuck der grossen Juweliere der rue de la Paix, der Boucheron, Véver und anderer, als an die so eminent individuellen Werke Laliques; damit soll keineswegs gesagt sein, dass sie zu ersteren in einem künstlerischen Abhängigkeitsverhältnis stehen: im Gegenteile scheinen sie mir namentlich da, wo die Linie den florealen Ornamentationsmotiven vorherrscht, origineller, einfacher und graziöser zu sein als jene.

Der gute billige Schmuck Luigi Ferris in Turin, die bei aller Schlichtheit der Mittel ganz reizend abwechslungsvollen, feinen Ringe und Anhänger des gegenwärtig in Paris etablierten B. L. Zorra, die guten Ansätze zur Modernisierung des venezianischen Mosaikschmuckes, die man bei Salviati, Jesurum & Co. konstatieren kann, und manche andere erfreuliche Arbeiten ähnlicher Richtung berechtigen, glaube ich, zur Hoffnung, dass in den Vitrinen der italienischen Juweliere die derben, hässlichen Aufeinanderhäufungen von Steinen und Perlen, die dem primitivsten Kunstempfinden Hohn sprechen, die schlechte, billige Fabriksware, die man heute noch vielfach aus Deutschland importiert, immer mehr modernem künstlerischem Schmucke weichen werden.

Die Keramiken der Florentiner „Arte della Ceramica“ hatten schon in der im übrigen hinsichtlich des modernen Kunstgewerbes gar nicht in Betracht kommenden italienischen Abteilung der letzten Pariser Weltausstellung Aufsehen erregt. Dank dem genialen jungen Maler G. Chini, von dem alle Entwürfe herrühren, und dank vorzüglichen Chemikern, die durch rastlose Ausbildung der technischen Seite der Produktion immer neue koloristische Effekte ermöglichen, hat sich die Manufaktur seitdem zu einem allerersten Platz in der gesammten europäischen Keramik emporgeschwungen. Chini beherrscht in seiner Ornamentik die Pflanzenwelt und die Tierwelt in gleichem Masse; unter der Hand, wie absichtslos, stilisieren sich ihm all die Blätter und Blüten, mit denen er in hunderterlei Varianten die Grand-feu-Majoliken bemalt; immer sind es neue Linienrythmen, mit denen er den milchigen Grund der vornehm silhouettierten Gefässe belebt, und doch ist es immer die nämliche Naturtreue, die ihm bei seinen Blumenornamenten den Pinsel führt. Am liebsten freilich scheinen ihm Fische zu sein, die in perlendem Gewässer



Ausstellung in Turin, Behang, Nähspitze von Salviati, Jesurum & Co., Venedig

schwimmen oder über schäumende Wellenkämme emporschnellen. In dieser Richtung, in der er die minutiöse Naturbeobachtung japanischer Künstler erreicht, hat er sein bestes geleistet in den reizenden Fresken des Badezimmers, das die „Arte della Ceramica“ ausgestellt hat, und dem die submarinen Töne der Wandmalereien einen unbeschreiblichen Zauber verleihen. Die schillernde Pracht der Metallreflexe wiederum verwertet Chini am häufigsten zur Darstellung des Pfauengefieders: bald bildet er aus den bunten Leibern der schönen Vögel, bald aus ihren beäugten Federn dichte Ornamente, die ihren saphirenen und smaragdenen Schmelz auf kupferigem oder goldigem Grunde leuchten lassen; bald glänzen in ihrer ganzen Farben- und Linienschönheit ein einzelner Pfau oder eine einzelne Feder auf der Laibung der Gefässe. Auch auf dem Gebiete der Grès, auf dem die Fabrik erst seit kurzem arbeitet, hat sie schon schöne Erfolge zu verzeichnen: die grossen Grès-Reliefs mit Arbeiterfiguren, die D. Trentacoste in glücklichem Anschluss an Meunier’sche Gestalten modelliert hat, und die die Pfeiler zwischen den drei Compartimenten der Ausstellung der „Arte della Ceramica“ schmücken, sowie eine Anzahl hübscher, braun-weiss-schwarz gehaltener Grès-Vasen verdienen alle Beachtung.

Gut in den Lüsters, wenn auch noch recht schablonenhaft in den Formen und marktwarenmässig in der Ornamentation sind die Erzeugnisse der Manifattura „Florentia“; noch bessere, diskretere Metallreflexe erzielt die Florentiner „Società Ceramica Artistica“, die auch in den Modellierungen der Vasen und namentlich einzelner dekorativer Tierstatuetten manche hübsche Resultate aufweist.

Die grossartigen Leistungen der „Arte della Ceramica“ und das ausgesprochene Modernisierungsbestreben der beiden letztgenannten Fabriken, die hauptsächlich billige Ware erzeugen, werden hoffentlich die „Società Ceramica Richard-Ginori“, die sich gegenwärtig in einem etwas schläfrigen



Ausstellung in Turin, Vestibul der deutschen Abteilung
von Peter Behrens, Darmstadt

Übergangsstadium zu befinden scheint, zur baldigen Auffrischung ihres alten weitverbreiteten Rufes anspornen.

Alle übrigen in Turin vertretenen Zweige des italienischen Kunsthandwerks, insbesondere fast die gesamten Möbel, gestatten ein mehr oder minder generalisierendes Urteil. Schon in dieser Möglichkeit einer Gesamtbeurteilung liegt ein Beweis für ihre Unreife: die kurze Spanne Zeit, in der das Kunstgewerbe Italiens eine Moderne gleichsam improvisiert hat, konnte bei aller Virtuosität und allem Eifer unmöglich genügen, Individualitäten zur Ausbildung zu bringen. Um so klarer tritt der Genius des Volkes im allgemeinen, seine Prädisposition zur Moderne zutage. Das wesentlichste Hemmnis, das Italien zur Erzielung einer kunstgewerblichen Moderne zu überwinden haben wird, ist seine tief-



Ausstellung in Turin, Zimmer von Rich. Kimbel, Berlin

eingewurzelte Neigung zu den Stilprinzipien der Renaissance und insbesondere des Barock. Das bezeugt schon die auffällige Tatsache, dass beispielsweise kein einziges Möbel der ganzen italienischen Sektion sich etwa an die guten konstruktiven alten Bauernmöbel anlehnt, denen man in Piemont und der Lombardei vielfach begegnet, oder an die hübschen Spätempire- und Biedermeiermöbel, die man namentlich in alten Landhäusern häufig antrifft; überall sonst hätte man derartige naheliegende Anknüpfungspunkte für eine moderne Formgebung freudig aufgegriffen: im italienischen Geschmacksleben aber ist die Empfänglichkeit für die Reize solcher einfacher, klarer, zweckmässiger Formen durch die Neo-Renaissance und das Neo-Barock der letzten Jahrzehnte mit Stumpf und Stil ausgerottet worden.

Nationalpolitische Ideen, die sich in Italien mehr als anderswo mit dem ganzen Geistesleben verweben, mögen da mitgespielt haben: das Spätempire und der Biedermeierstil erinnerten an traurige Seiten der vaterländischen Geschichte, Renaissance und Barock an die glanzvollste Epoche der Nation. Die Tatsache aber, dass diese beiden Stile daher im eminentesten Masse national genannt werden dürfen, berechtigt keineswegs dazu, sie zur Basis der Moderne zu machen. Denn das nationale Moment kann im modernen Kunsthandwerk nur von sekundärer Bedeutung sein; die kunstgewerbliche



Ausstellung in Turin, Diele von H. E. von Berlepsch-Valendas, München

Moderne — so verschieden sie auch definiert werden mag — wird ihre Wesenheit zweifelsohne in allererster Linie in der Verstandesmässigkeit zu suchen haben, die ja in der immer mehr zum Internationalismus hinstrebenden Kultur unserer Zeit das vorwiegendste Charakteristikum bildet, und die von England, dem Stammlande des modernen Kunsthandwerkes, die erste künstlerische Weihe erhalten hat. Nationale Eigenheiten, die der Verstandesmässigkeit der kunstgewerblichen Moderne zuwiderlaufen, müssen ihr weichen, oder es entwickelt sich ein markloser Stilformalismus, in dem Grundgedanke und Gestalt einander widersprechen. Dass die Prinzipien der Renaissance, die als vermeintliche Erneuerung der Antike schon zu ihrer Zeit an einer gewissen



Ausstellung in Turin, Speisezimmer, entworfen von F. A. O. Krüger, Stuttgart, ausgeführt von den „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk", München

inneren Unwahrheit krankte, dass vollends die leitenden Ideen des Barock — das Verleugnen der Zweckform, das uneingeschränkte Überwiegen des Malerischen über das Architektonische, die Freude an Farbenkontrasten — zu den Fundamentalgesetzen der Moderne — Wahrheit, Zweckmässigkeit, Konstruktivität, Harmonie der Farbenstimmung — in schärfstem Gegensatze stehen, liegt auf der Hand. Zur Überbrückung dieses Gegensatzes hat das italienische Kunstgewerbe in der hastigen Moderngestaltung, die es für die Turiner Ausstellung angestrebt hat, den gefährlichsten Weg eingeschlagen. Es hat die bedeutsamen Grundgebote der Moderne nahezu ausnahmslos links liegen lassen und nur diejenigen ihrer Nebenqualitäten herausgegriffen, die den heimischen Geschmacksdispositionen am nächsten lagen: die individuelle künstlerische Freiheit, ein Schlagwort, das durch häufige missverständliche Deutung der vielverbreiteten Benennung „Stile Liberty" noch verhängnisvollen Nachdruck erhielt; die Asymmetrie, die man unorganisch und sinnwidrig auch da erzwang, wo Tektonik und Zweck die Symmetrie erheischten; die dekorative Linie, die man für berufen hielt, die struktiven Linien zu ersetzen; die moderne stilisierte Blume, deren gewiss nicht zu leugnende, aber doch immerhin accessorische

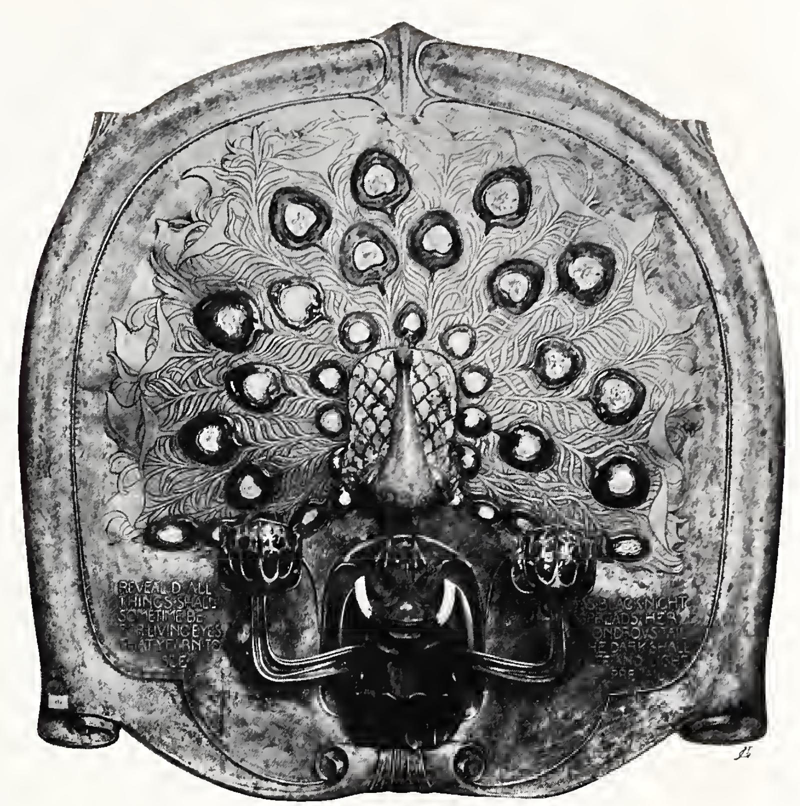


Ausstellung in Turin, „Mutter und Kind“, polychromiertes Gipsrelief von Robert Anning Bell, London

Bedeutung für die Moderne man dermassen überschätzte, dass man diese vielfach rundweg als „Stile floreale“ anspricht. Zu alledem fiel noch ein Umstand entscheidend in die Wagschale — das geradezu unglaublich geringe Mass der Bequemlichkeits- und Zweckmässigkeitsansprüche, die der ohnedies dünn gesäte Mittelstand der italienischen Gesellschaft an seine Wohnungen und deren Ausstattung zu stellen pflegt. Während in nördlicheren Ländern die mit der relativen Bescheidenheit der verfügbaren Mittel in Einklang zu bringenden hohen praktischen Anforderungen des Mittelstandes eines der wichtigsten Probleme des modernen Kunsthandwerkes bildeten, während man dort notgedrungen darauf hingewiesen ward, in der Zweckmässigkeit die Schönheit zu suchen, entfiel für das italienische Kunstgewerbe dieser wohltätige Zwang seitens des heimischen Mittelstandes, der, in seinem Geschmack gründlichst verdorben durch die schundige Ware der den Markt beherrschenden Bazare, dem äusseren Effekt die weitgehendsten Opfer bringt, der für die vermeintliche „Schönheit“ eines Hausgerätes willig die Unmöglichkeit seiner leichten Reinhaltung mit in Kauf nimmt, der sich mit beispielloser Geduld an den Ecken und Schnörkeln seiner geschnitzten Möbel, den unheimlichen Voluten seiner eisernen Bettstätten stösst, sich tagein tagaus mit widerspenstigen Türklinken und Fensterriegeln abquält, dem der Begriff der behaglichen, bequemen Häuslichkeit im Sinne der nördlicheren Völker gänzlich fernliegt.

So hatten insbesondere die wenigen Kunstgewerbetreibenden, die auf den glücklichen, allerdings durch das Programm der Ausstellung inspirierten Einfall kamen, billiges modernes Mobiliar auszustellen, die Künstler, die solches in der richtigen Erwägung entwarfen, dass nur durch Basierung auf die breiten Schichten die Moderne sich wahrhaft popularisieren lasse, nicht das geringste Substrat für ihre Schöpfungen. Diese gehören denn auch zu den missglücktesten aller ausgestellten Objekte und haben ihren einzigen, freilich nicht zu unterschätzenden Wert in der unabweislichen Voraugenführung der gänzlichen Unmöglichkeit, den kleinen Mann, ohne genaueste Erkenntnis seiner, wenn auch ihm selbst noch unbekannten, zwecklichen und ästhetischen Bedürfnisse mit modernem Mobiliar zu versorgen.

Die oben besprochenen prinzipiellen Ursachen; die hilflose Hast, mit der einzelne Zeichner im ungewohnten Fahrwasser der Moderne in der



Ausstellung in Turin, Wandapplique, Kupfer, von Alexander Fisher, London

Menge, nicht in der Güte fremder Inspirationen ihr Heil suchten; der verzeihliche Ehrgeiz der Talentierteren, mit einem Schlage den ganzen Reichtum ihrer Phantasie zu enthüllen; das unkluge Bestreben mancher Fabrikanten, in gedrängtestem Rahmen die Vielseitigkeit ihrer technischen Leistungsfähigkeit vorzuführen oder, gegen den Willen des entwerfenden Künstlers, vermeintlich allzu bescheiden wirkende Innenräume durch besondere Knalleffekte aus dem allgemeinen Farben- und Formenbabel der Umgebung hervorzuheben: mit einem Worte die Ungewohntheit des neuen Weges mit all ihren begreiflichen Verirrungen hat es mit sich gebracht, dass ein guter Teil der vielen in der italienischen Sektion ausgestellten reicheren Interieurs an jene lustig übertreibenden Darstellungen „sezessionistischer“ Wohnräume gemahnt, in denen die „Fliegenden Blätter“ die Exuberanzen der jungen modernen Bewegung Deutschlands mit heilsamem Spotte geisselten. Das typischeste Beispiel hiefür ist die kleine Villa, die der Turiner Tapezierer A. Lauro in Kollaboration mit zahlreichen anderen Firmen inmitten des Ausstellungsparkes aufgeführt und eingerichtet hat. Angefangen vom Grundriss (der den Bewohner zwingt, seine Besucher an dem eventuell noch nicht abgeräumten oder gerade zu deckenden Speisetisch vorbei in den Salon zu führen) bis zu den kleinsten Details der äusseren und inneren Ausstattung widerstreitet diese in jedem Nagelkopf modern vermeinte Villa allem, was sich eine gereifte Moderne zum Ziel setzt: ein beispielloses Farben- und Formendurcheinander verscheucht jegliche Sammlung und Stimmung; das Holzwerk wetteifert in gequälten Verschnörkelungen mit allen erdenklichen tapeziererischen Spielereien; geschnitzt, gemalt, gewebt, gestickt ist ein ganzes Herbarium über dieses Häuschen gestreut, reichhaltig genug, eine massvollere,

einheitlichere Ornamentik auf Jahrzehnte hinaus zu versorgen. Staunend frägt man sich, wer in dieser Villa auch nur eine Woche lang leben könnte, und welche Feenhände es zuwege bringen könnten, sie mit den zartesten Pinseln, Flederwischen und Blasebälgen ohne die verheerendsten Folgen auch nur ein einzigesmal mit „nordischer Gründlichkeit“ zu reinigen! Und trotzdem bin ich überzeugt, dass aus all diesem Wust ein ganz erkleckliches Stück gesunder Phantasie herauszuschälen wäre, dass mancher hübsche künstlerische Gedanke aus diesem gährenden Gebräu herausreifen werde, dass die glänzende technische Fertigkeit, die einem allerorten in die Augen springt, nach der massvollen, zielbewussten Künstlerhand schreit, die sie im Dienste moderner Zweckkunst zu nutzen wüsste. Auch in diesen verheissungsvollen Indizien kann das Villino Lauro als Durchschnittsleistung der italienischen Innendekoration gelten.

So wenig es aber an Objekten fehlt, die weit unter diesem Durchschnitt zurückbleiben — ich denke hier in erster Linie an ein paar geradezu entsetzliche Eisenmöbel, die aus buntlackiertem krausen Ringel- und Schnörkelwerk zusammengeknäult sind, und an lächerlich verschrobene und verdrehte Korb- und Bugholzmöbel — so zahlreich findet man bei gewissenhafter Prüfung Arbeiten, die diesen Durchschnitt hoch überragen. Als ganz untadelhaft freilich kann eine strengere Kritik wohl nur ein einziges Interieur der italienischen Abteilung gelten lassen, ein von Ugo Cerutti in Mailand nach eigenen Zeichnungen ausgeführtes Damenschlafzimmer. Mit seinen einfachen, eleganten Möbeln aus weissem Ahornholz, den dekorativen Lorbeerkränzen, deren Blätter in grünem Holz eingelegt, deren goldene Beeren aus Metallappliquen gebildet sind, den weissen Seidenbezügen, die das Lorbeerornament wiederholen, gehört der Raum, der den vornehm zurückhaltenden Geist des Empirestiles aufs Glücklichste in die Sprache der Moderne übersetzt, künstlerisch und technisch zu den allerbesten Vorführungen der ganzen Turiner Ausstellung.

Zwei weitere von Cerutti ausgestellte Interieurs, ein Speisezimmer und ein Herrenzimmer, sind vom Architekten Moretti entworfen; sie leiden unter allzugrosser Überladung des Dekorativen, das vielfach der Zweckmässigkeit im Wege steht: locker an die Wand appliziertes Passementerie-Flechtwerk, wie es das Herrenzimmer zeigt, das überreiche, stark unterschnittene Schnitzwerk, das im Speisezimmer Lambris und Möbel bedeckt, in baumstammartig knorrigen Windungen die Türen und die Sitznische umsäumt, sind zu ausgesprochene Staubfänger, als dass man sie in solchem Umfange in Nutzräumen dulden könnte. Aber namentlich im Speisezimmer ist die Gesamtkonzeption bei allem Reichtum der Einzelheiten geschlossen und harmonisch und zeigt ein schönes, ernstes Talent, das da und dort mit Geschick an alte Stilmotive anzuknüpfen weiss: so überzieht den reliefierten Stuckplafond ein reizendes System von naturalistischem Zweigwerk und Bandschleifen, das sich der Künstler, mit sicherem Blick für seine Verwend-

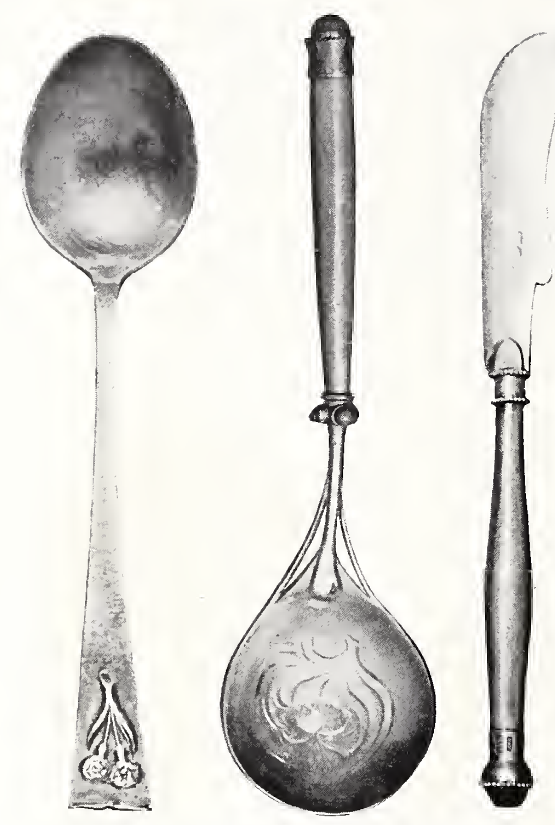



Ausstellung in Turin, Salzfässer, Silber, von der „Guild of Handicraft", London

barkeit im Rahmen einer modernen Innendekoration, aus Leonardesken Freskomalereien des Mailänder Kastells geholt hat.

Ein ähnlicher, wenn auch minder naher Anschluss an die Kunstweise früherer Epochen lässt sich an dem ausgezeichneten, einigermassen an englische Barockformen anklingenden Speisezimmer-Mobiliar konstatieren, das das Florentiner Haus Marshall Cutler & C. Girard für die Ausstellung der „Arte della Ceramica" geliefert hat.

Entschieden am weitesten hat auf der Suche nach einem derartigen Anknüpfungspunkt der Mailänder C. Bugatti in der Kunstgeschichte zurückgeblättert. Nachdem er jahrelang aus phantastisch gedrechseltem Holz, klirrenden Metallplättchen, rosschweifähnlich wehenden Seidenfransen und trommelfellartig gespannten, bei der Benützung erschreckend dröhnenden Schweinshäuten allerhand abenteuerliches Mobiliar konstruiert hatte, das an unverständliche exotische Geräte gemahnte, seine eigentliche Bestimmung aber stets aufs Geheimnisvollste versteckte, ist Bugatti nunmehr auf den Einfall gekommen, seine kühne Einbildungskraft einmal von den alten Ägyptern, oder, wo diese selbst ihn im Stiche liessen, von den Theaterdekorationen zu „Aïda" und anderen am heiligen Nil spielenden Opern anregen zu lassen. Dabei ist er seiner Vorliebe für die zackigen Blechbeschläge, die einem allerorten die Fäden aus den Kleidern zupfen, für das Pergament, mit dem er nunmehr auch das gesamte Holzwerk verkleidet, ebenso treu geblieben, wie der souveränen Abweisung der primitivsten Anforderungen, die Zweck und Gewohnheit an Möbelformen stellen. So befestigt er an dem unteren Ende eines G-förmigen Gestelles eine wagrechte, am oberen Ende eine senkrechte, tambourinartige Scheibe und glaubt damit einen — Stuhl geschaffen zu haben! Dasselbe System von Scheiben und wunderlichen Schnörkeln gibt, ins Gigantische gesteigert, ganze Raumausstattungen ab. In einem polygonalen „Salon" bilden mächtige kreisrunde Scheiben, senkrecht nebeneinandergestellt, die Lehnen niederer ringsum an den Wänden angebrachter Bänke, zwischen denen würfelförmige Schachteln — Tischchen! — stehen; inmitten des Raumes liegt ein ungeheueres Schneckengehäuse, das sich dank zweier kleiner Fensterscheiben als — Nippesvitrine verräth; im Vereine mit einem darangefügten riesigen hufeisenförmigen Sofa macht dieses Ungetüm den Eindruck eines auf den ersten Blick nicht ganz verständlichen, neu erfundenen Automobils von besonderem technischen Raffinement und besonders hässlicher Plumpheit. Und all dies ist mit unerhörter Mühe und solcher Virtuosität einheitlich mit Pergament



Ausstellung in Turin, Löffel und Messer, Silber und Elfenbein, von der „Guild of Handicraft“, London

überzogen, dass man nirgends eine Fuge, eine Naht oder ein Fältchen wahrnimmt, dass man nur aus winzigen Schlüssellöchern zu folgern vermag, dass da und dort die geheimnisvollen Flächen attrappenartig sich zu Laden und Schränken erschliessen lassen.

Die wahrhaft phänomenale technische Vollendung, die jede Arbeit Bugattis zu einem handwerklichen Meisterwerk stempelt; die entzückende Feinheit der ägyptisierenden Kreis-, Palmetten- und Streublumenornamente, mit denen er mit der staunenerregenden Präzision eines mittelalterlichen Miniaturisten seine Erzeugnisse über und über bemalt, den warmen Elfenbeinton des Pergaments durch Gold und zarte harmonische Farben festlich belebend; das sichere Schönheitsgefühl, das seine Hand bei den grosszügigen, schwungvollen Konturen seiner bizarren Schöpfungen leitet; die unleugbare Begabung für monumentale Einheitlichkeit der dekorativen Wirkung, die selbst aus seinen sinnlosesten Werken spricht; die geradezu ins Humoristische gesteigerte Exzentrizität seiner Einfälle; die heitere Bonhomie seines persönlichen Wesens: all dies hat mich anfänglich hoffen und glauben lassen, dass dieser zweifellos hochbegabte Künstler sein Publikum zum Narren hält. Dann hätte gerechte Kritik, hätte die Ausreifung der modernen Bewegung seines Heimatlandes aus dem talentvollen Witzbold einen ernsten Künstler machen können.

Leider aber liegt die Sache anders. Bugatti hält sich selbst zum Narren. Er ist mit dem ganzen kindlichen Fanatismus des echten Künstlers felsenfest überzeugt von der Richtigkeit seiner ästhetischen Grundprinzipien, von dem Berufe der Kunst, die „banalen, konventionellen“ Formen zu verhüllen, die die Vernunft den Erzeugnissen des Handwerks diktiert! Da er überdies, so unglaublich es auch klingen mag, Leute gefunden hat, die offenbar in ihm den wahren Messias des modernen Kunsthandwerks vermuten und seiner absurden Richtung materielle Grundlage bieten, scheint Bugattis bedeutende Kraft der Entwicklung der italienischen Moderne, zunächst wenigstens, verloren bleiben zu sollen.

Dagegen verspricht R. Mainella, der junge Zeichner des Venezianer Hauses Salviati, Jesurum & Co. Ltd., für das moderne Kunstgewerbe speziell

des östlichen Kunstzentrums Oberitaliens von starkem, wohltuendem Einflusse zu werden, wenn auch die in Turin ausgestellten, durchwegs von ihm entworfenen Arbeiten der grossen Sammelfirma nicht alle gerade sonderlich sympathisch sind. Man muss hiebei bedenken, dass die vor ein paar Jahren mit englischem Kapital zu einem gemeinsamen Unternehmen vereinigten kunstindustriellen Fabriken Venedigs bei dieser ersten grossen Revue über die moderne kunstgewerbliche Leistungsfähigkeit Italiens bestrebt waren, mehr die Mannigfaltigkeit ihres technischen Könnens als die Einheitlichkeit künstlerischer Konzeptionen zu betonen; dann auch, dass Venedig, die Fremdenstadt par excellence, immer darauf bedacht sein muss, dem Fremden „Spezialitäten“ zu bieten, die ihn daheim an den Zauber des Canal Grande, die Märchenpracht der Markuskirche und des Dogenpalastes, die Traumherrlichkeit dieser Stadt der Wunder gemahnen sollen.



Ausstellung in Turin, Glasvasen von Daum Frères, Nancy

So trägt die Wohnung, die Salviati, Jesurum & Co. in Turin ausgestellt haben (mit Ausnahme der reizenden Küche), einerseits ein bisschen das Gepräge einer technischen Musterkarte, anderseits im gewissen Masse den Charakter vergrösserter und freilich erheblich verbesserter „Souvenirartikel“. Über dem Toilettetisch des kleinen ganz mit Achatplatten ausgelegten Ankleidezimmers eine blaue mit Wolken bemalte Glaskuppel zu wölben, darunter ein grosses Spinnennetz aus Spagat zu spannen, in dem sich einzelne von einem daneben gemalten Pfirsichzweig herabgewehte leinwandene Blüten verfangen haben: das sind theatralische Kindereien, die den elementarsten Grundsätzen der Moderne und jeden ernsten Stiles zuwiderlaufen. Auch die unbequeme Cà d’Oro-Architektur des Bettbaldachins im Schlafzimmer, die mit roten Glasperlen besetzten, übrigens meisterhaft geschnitzten Granatäpfel der Speisezimmer-Lambris, die in ihrem Brustolonisch naturwahren Hochrelief den Köpfen der Bewohner eine stetig drohende Gefahr bieten — auch derartige Reminiszenzen an ganz anders geartete Epochen

der Kunstentwicklung vertragen sich nicht mit modernen Stilprinzipien. Dagegen gebührt den koloristischen Effekten, die im Speisezimmer durch farbenglühende Glasmalereien und den schönen Ton des naturfarbenen, unpolierten Mahagoniholzes erzielt werden, der feinen Zusammenstellung von weissem Ahornholz und gelblicher mit Teerosen prachtvoll bestickter Seidenstoffe im Schlafzimmer alles Lob. In ersterem Raume fällt überdies die vorzügliche Kupferampel, in letzterem eine neue, interessante Technik auf: die Rosenblüten, die sich vom weissen Holzwerk abheben, sind in der Weise aus übereinandergegossenen Glasschichten gebildet, dass verschiedenfärbige, reliefierte, opake Glasflüsse nach aussenhin von einer ebenen, transluciden Schichte abgeschlossen werden; dadurch wird starke Reliefwirkung mit zweckmässiger Glätte der Oberfläche und der Möglichkeit, reliefierten Dekor mit der zu schmückenden Fläche in eine Ebene zu bringen, glücklich verbunden.

Auch im Hohlglase zeigen Salviati, Jesurum & Co., im Gegensatze zu den abgedroschenen, fabriksmässigen Formen F. Costantinis, erfreuliche Ansätze zur Verschmelzung muranesischer Tradition und moderner Ideen. Der hübschen Versuche zur Moderngestaltung des Mosaikschmuckes habe ich bereits Erwähnung getan. In der Steinplastik und im Schmiedeisen vereinigt Mainella gleichfalls geschickt moderne Gedanken mit altheimisch überlieferten Formelementen und charakteristischen lokalen Ornamentmotiven, wie die an die Spätgotik erinnernden und dennoch modern empfundenen Marmorbrunnen und -Piedestale und ein reizendes aus Gondelschnäbeln, Fischen und Wellenlinien gebildetes Gitter beweisen. Das beste aber in der Ausstellung von Salviati, Jesurum & Co. sind die in ihren prächtigen Farbenzusammenstellungen und ihren vorzüglichen modernen Dessins gleich gelungenen Sammetbrokate und vor allem die leider nur spärlich vertretenen modern gemusterten Nähspitzen.

Konzentriert sich das kunstindustrielle Leben Venedigs in einem grossen kommerziellen Unternehmen, so gründet sich die künftige Entwicklung des Kunsthandwerks Bolognas und der Emilia auf den künstlerische und humanitär-volkswirtschaftliche Ziele verfolgenden Verein „Aemilia Ars“. Die Beteiligung der „Aemilia Ars“ an der Turiner Ausstellung ist eine sehr umfangreiche und umfasst nahezu alle Zweige des Kunsthandwerks. Dem Charakter des Vereines entsprechend, tragen seine Vorführungen vielfach den Stempel von Schülerarbeiten. Aber in allem merkt man einen schönen Ernst. Begnügt man sich im Möbel auch noch vielfach mit dem einfachen Verfahren, allzu konventionelle Formen etwa durch intarsiierte Friese von gefällig stilisierten Pflanzenornamenten zu modernisieren, und knüpft man in der Juwelierkunst in nicht allzu glücklicher Weise an die harten Formen langobardischen Schmuckes an, so erzielt man im Schmiedeisen, in der Steinbildhauerei und in der Lederarbeit manche recht hübsche Ergebnisse. Das beste wird in modern dessinierter Weisstickerei geleistet, die, durch wohltätige Bologneser Damen in der ganzen emilianischen Region propagiert, heute schon von vierhundert

Arbeiterinnen als Hausarbeit künstlerisch und materiell erfolgreich betrieben wird.

Erwähnt man noch die vielleicht künstlerisch ausgestaltbare neue Technik der Mailänder Spiegelfabrik L. Fontana & Co., zwischen zwei Glastafeln innerhalb dünner die Zeichnung ergebender Metallcloisons bunte, funkelnde Glasperlen anzubringen; die sehr talentvollen Glasmalereien G. Beltramis in Mailand; ein hübsches, einfaches Speisezimmer von E. Quarti in Mailand; ein ähnliches, vielleicht etwas gar zu nüchternes Arbeitszimmer von C. Goglia & Co. in Palermo; zwei von den Turinern O. Pizzio und Jac. Cometti mit viel Begabung entworfene Interieurs, die bedauerlicherweise unter einer den Künstlern wohl seitens der Fabrikanten aufgedrängten Buntheit leiden; die ausgezeichneten kunstgewerblichen Entwürfe der Florentiner Künstlergenossenschaft „Ars et Labor", an der G. Chini, der famose Zeichner der „Arte della Ceramica", massgebend beteiligt ist und die einen starken, glücklichen Einfluss auf das Kunstgewerbe von Florenz zu nehmen verspricht; schliesslich eine Reihe guter Plakate, die aber leider lange nicht das beste enthält, was Italien auf diesem Gebiet zu leisten vermag: so ist damit zo ziemlich alles hervorgehoben, was auf einem Rundgang durch die weitläufige italienische Abteilung der Turiner Ausstellung in die Augen fällt.



Ausstellung in Turin, Porzellanvasen, von „L'Art Nouveau Bing", Paris

Einiges vollendet Dastehende, manches der Vollendung Zustrebende, viel gährendes Talent, zahllose technische Vorzüge verbürgen, dass der Zweck der Turiner Ausstellung — das italienische Kunsthandwerk in der Schule fremder vorgeschrittener Völker zu gediegener Moderne heranzubilden — sicherlich werde erreicht werden, wenn es aus dieser Schulung den richtigen Nutzen zu ziehen weiss, wenn es vor allen Dingen lernt, in der gleichwertigen Verbindung von Zweck und Schönheit, von innerer Wahrheit und äusserer Gefälligkeit, mit einem Worte — in der Beschränkung den Meister zu zeigen.

* * *

Neben Italien ist auf der Turiner Ausstellung Deutschland räumlich und numerisch am bedeutendsten vertreten. Gefördert durch hohe Subventionen seitens des Reiches und der Einzelstaaten, unter denen das kunstfreundliche Hamburg den höchsten Zuschuss gespendet hat, umsichtig und tatkräftig



Ausstellung in Turin, Salonmöbel, Mahagoni, von Oskar van der Voorde, Gent

organisiert und geleitet vom Verband deutscher Kunstgewerbevereine, von dritthalbhundert Ausstellern beschickt, vierzig Räume, darunter dreissig vollständige Interieurs umfassend, bezeugt die deutsche Sektion der Turiner Ausstellung mehr noch als jene der letzten Pariser Weltausstellung (auf der ja weit grössere Garantien für die Anknüpfung internationaler Handelsbeziehungen geboten waren), mit welch weitblickendem kaufmännischen Sinn der deutsche Kunstgewerbetreibende auch in vorwiegend ideellen Erfolgen, in der Schaffung einer internationalen Position zunächst moralischen Wertes, wesentliche Faktoren des volkswirtschaftlichen Aufschwunges zu erkennen weiss.

Ähnlich wie in Paris wird auch in Turin die Abteilung des deutschen Kunstgewerbes durch einen Raum von mächtiger Monumentalität eröffnet, durch eine von P. Behrens entworfene Vorhalle, die, wie der schön ausgestattete Katalog der deutschen Sektion besagt, „unter Förderung des hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, von Kunstgewerbetreibenden der freien und Hansastadt Hamburg ausgestattet“ ist. Süddeutschem Naturell mag dieser Eintrittssaal zu kirchlich weihevoll erscheinen; der schmuckesfreudige Italiener gar mag angesichts des gruftartigen Portals an jenes schaurige Tor denken, auf dem sein grosser Landsmann die Worte las: „Lasst, die Ihr eingeht, jede Hoffnung fahren“; man mag sich fragen, ob es denn tatsächlich dem Wesen der deutschen Gesamtheit so ganz entspreche, auch bei Anlässen, da die Völker nicht



Ausstellung in Turin, Speisezimmer von Georges Hobé, Brüssel

in Wehr und Waffen, sondern in friedlichem, fröhlichem Wettbewerbe ihre Kräfte messen, die Macht und Würde des Reiches durch die zyklopische Wucht zu veranschaulichen, die feierlichen Kriegsdenkmälern, Monumenten erzgepanzerter Nationalheroen ziemt; man mag mit einem Worte darüber im Zweifel sein, ob im alldeutschen Geschmacksleben norddeutscher Ernst süddeutschem Frohsinn so stark überwiegt, dass jeder Festesglanz aus einem Raum gebannt sein darf, der Zutritt gewährt zur ganzen Vielseitigkeit deutschen Kunstschaffens, der dem Eintretenden mit berechtigtem Stolze, doch auch mit — Liebenswürdigkeit den Willkomm bieten sollte. Aber das ist schliesslich Frage der Auffassung, des Temperaments. Zweifellos ist es, dass Behrens das künstlerische Problem, das er sich gestellt, in

wahrhaft imponierender, genialer Weise gelöst hat. Mächtig gequaderte Gewölbegurten — deren Spannweite man sich, wenn sie in echtem Steine ausgeführt wären, freilich nicht leicht erklären könnte — teilen den Raum in drei Kompartimente; in den beiden seitlichen, durch blaues Oberlicht gedämpft erhellten Kompartimenten enthalten Wandschreine, die mit vergoldeten Metallbändern gepanzert sind, allerhand wertvolles Gold- und Silbergerät, zum Teile aus dem Besitze der Stadt Hamburg; der von goldgelbem Licht warm beleuchtete Mittelraum, an dessen Gewölbe sich Glyzinen ranken, vertieft sich zu einem Becken, dessen goldener Grund unter plätscherndem Wasser funkelt. Zwei kniende Genien, die weiten Bronzefittiche entfaltend, halten träumerisch am Brunnen Wacht. In den eckigen Linien der Steinmetzarbeit gehalten, Steinquadern gleichend, die sich durch Zauberkraft zu menschlichen Gestalten wandeln, gehören diese Statuen zu den grandiosesten Stilisierungen der menschlichen Figur, zu ihren glücklichsten, harmonischesten Einbeziehungen in die Formensprache der Architektur.

Wunderschön ist der Blick von der sanft belichteten Vorhalle durch einen dunklen Durchgangsraum zu dem weiten, in Licht gebadeten Repräsentationssaal, seinen goldenen Mosaikwänden und der steinernen Mittelnische, in der sich über einem Brunnen feierlich die Hermenbüste Seiner Majestät des deutschen Kaisers erhebt. Der Raum ist von H. Billing mit viel Sinn für Grösse und ruhig-heitere Pracht konzipiert; eigenartig, aber nicht recht befriedigend wirken in den Ecken die in schilderhausartige Nischen gezwängten Säulen.

An Vestibul- und Repräsentationsraum schliessen sich zu beiden Seiten verschiedentliche Interieurs an: eine trauliche, romanisierende Taufkapelle von O. Lüer mit guten Wandmalereien und Fensterverglasungen von O. Wichtendahl, ein ernstes, praktisches Bücherzimmer von P. Behrens, ein interessanter kleiner Salon von K. Stöving (Berlin), ein feierlicher Festraum von R. Kimbel (Berlin), der sich gleich einer Apsis dem Billing'schen Repräsentationsraum angliedert. Gegenüber öffnet sich eine Reihe von vier Interieurs, die die Münchener „Vereinigten Werkstätten“ unter F. A. O. Krügers Leitung ausgestellt haben, mit dem schönen Speisezimmer B. Pauls gegen den Repräsentationsraum. Mit seinen graziösen, leicht gotisierenden Formen, dem fröhlichen Dreiklang weiss-gelb-rot der Wand, des Holzes und der Lederbezüge der Stühle, bildet dieses Speisezimmer einen der Glanzpunkte der ganzen Sektion.

Eine weitere Anzahl von Interieurs reiht sich rückwärts an den Repräsentationsraum an; zunächst zwei kleine Zimmerchen von A. Körnig und A. Huber (Berlin), so recht geschaffen, einem netten jungen Haushalt zum behaglichen Rahmen zu dienen, dann ein bürgerliches Speisezimmer von K. Spindler (Landesgruppe Elsass-Lothringen) mit wundervoll getöntem landschaftlichen Intarsienfries in der Wandvertäfelung, weiters eine von Berlepsch-Valendas, dem Organisator der ganzen Sektion, zusammen-

gestellte Zimmergruppe, darunter eine von Berlepsch entworfene Diele mit reizendem Kamin, ein geradezu musterhaftes einfaches Schlafzimmer aus glattem weisslackiertem Holz mit Messingbeschlägen (Gertrude Kleinhempel, Dresden) und ein famoses Junggesellenzimmer, das in seiner biederen Behaglichkeit an Studentenstuben der Vierziger-Jahre erinnert (Erich Kleinhempel, Dresden), schliesslich ein Speisezimmer von R. Oréans (Karlsruhe), entworfen von H. Billing, mit blauen Tuchbezügen und dunkelblau gebeizten, in den allzu gesucht derben Formen plump und gekünstelt wirkenden Möbeln und ein in der Farbenstimmung und in den Möbelformen sehr vornehmes, durch die stete Wiederholung desselben flammenförmigen Ornamentmotives aber etwas monotones Wohnzimmer, von L. Alter in Darmstadt nach Behrens' Entwurf ausgeführt.



Ausstellung in Turin, Beleuchtungskörper „Juno", Elfenbein und vergoldetes Silber, entworfen von Philipp Wolfers, ausgeführt von Wolfers Frères, Brüssel

Ein unter W. Kreis' Leitung nach den ornamentalen Modellen von C. Gross mit Majolikasäulen, einem gleichartigen Fries und grotesken Maskarons ausgestatteter Saal (Villeroy & Boch, Dresden) leitet zu den fünf grossen Räumen über, die in ihren nach Materialgruppen geordneten Ausstellungsobjekten eine reiche Übersicht über das moderne kunsthandwerkliche Schaffen Deutschlands bieten.

Alle Zweige kunstgewerblicher Tätigkeit, die graphischen Künste mit inbegriffen, sind hier so stark vertreten, dass es ein Ding der Unmöglichkeit wäre, im Rahmen eines kurzen Berichtes das Vorgeführte nach Gebühr zu würdigen. Da weiters über die Zulassungsfähigkeit jeden Objektes eine strenge Prüfung seines künstlerischen und handwerklichen Wertes entschieden hat, die einzelnen Leistungen daher, bei aller Verschiedenheit, im grossen und ganzen auf dem gleichen Qualitätsniveau stehen, könnte bei Herausgreifung



Ausstellung in Turin, Diadem, entworfen von Philipp Wolfers, ausgeführt von Wolfers Frères, Brüssel

des einen oder des anderen nur Zufall und Willkür entscheiden. Ausserdem ist der allgemeine Charakter des deutschen Kunsthandwerkes durch Zeitschriften, Ausstellungen, und den immer mehr um sich greifenden Export seit Jahren genugsam propagiert worden, um als bekannt vorausgesetzt werden zu dürfen. Schliesslich ist das deutsche Kunstgewerbe von vornherein so zielbewusst in die Bahn der Moderne instradiert worden, dass auch seine jüngsten Darbietungen keine wesentlich bedeutsamen Überraschungen bereiten. So glaube ich, mich auf zwei erfreuliche Konstatierungen beschränken zu dürfen: erstens, dass die Königlich Preussische Porzellanmanufaktur in Berlin, die in Paris mit den sehr unsicheren Schritten des Anfängers — manche hatten gemeint, mit greisenhafter Hilflosigkeit — die moderne Richtung betreten hatte, nunmehr mit stolzer Zuversicht den neuen Weg geht, dabei, wie es der alten ehrenreichen Staatsanstalt und dem vornehmen Materiale ziemt, alle gewagten Seitensprünge ins Gebiet des irgendwie Exzentrischen klüglich meidend; zweitens, dass die deutsche Sektion es gewagt hat, ein bislang allerorten als Stiefkind behandeltes Gebiet des Kunsthandwerkes, meines Wissens zum erstenmale in eine ernste internationale Kunstgewerbeausstellung einzubeziehen — die Frauenkleidung. Freilich kann die Freude über das endliche Aufgeben der philisterhaft engherzigen Ansicht, die man bisher von dem ästhetischen Wert der Kleidung hatte, nach dem, was man in Turin zu sehen bekommt, nur eine rein prinzipielle sein; die ausgestellten Kleider selbst sind grösstenteils raffinierte Geschmacklosigkeiten, die eher danach angetan sind, das alte Privileg der Tagesmode zu bekräftigen, als das Gebiet der Damentracht ernster künstlerischer Beeinflussung zu erschliessen.

An die Materialgruppen-Säle reihen sich schliesslich noch einige hübsche kleinere Interieurs von Münchener und Stuttgarter Kunstgewerbetreibenden (Entwürfe von Berlepsch-Valendas und anderen) und drei von J. M. Olbrich möblierte Wohnräume an, die zu den interessantesten Darbietungen der ganzen Ausstellung gehören. Olbrich hat hier die mancherlei Exzentrizitäten, die man an ihm gewohnt war, vollständig aufgegeben und will lediglich durch prononzierte Farbenstimmungen wirken: der erste Raum, ein Wohnzimmer, ist dunkelgrau gehalten, der angrenzende Salon eigelb, das Schlafzimmer weiss und violett. Dass Olbrich das koloristische Problem glänzend



Ausstellung in Turin, Brustgeschmeide, entworfen von Philipp Wolfers, ausgeführt von Wolfers Frères, Brüssel

gelöst hat, versteht sich bei seiner Treffsicherheit in solchen Dingen von selbst; auch ist nicht zu leugnen, dass das gesamte Mobiliar der drei Räume tadellos komponiert ist, dass alles fein durchdacht ist und doch den Eindruck des spontan, mit einem Wurf Geschaffenen macht. Trotzdem liegt ein eigentümlicher Zug von Unwohnlichkeit, von Fremdartigkeit in den Räumen, den man sich angesichts der zahlreichen praktischen Vorzüge, der ungekünstelten, ehrlichen Sprache, die das Ganze spricht, gar nicht recht erklären kann. Olbrich ist eine so stark ausgeprägte Individualität, dass er ganz ungesucht allem, was er schafft, seine persönliche Marke aufdrückt, dass man ihm innerlich verwandt sein müsste, um seine Arbeiten richtig zu bewerten. Der Maler und der Bildhauer freilich können fordern, dass man sich durch Vertiefung in ihre Werke auf ihren seelischen Standpunkt stelle, dass man in ihnen aufgehe; das Kunstgewerbe aber dürfte denn doch wohl seinen Zweck nicht so recht erfüllen, wenn es permanent eine derartige Selbstverleugnung seitens des Geniessenden erheischt, wenn es immer in erster Linie ein Dokument genialer Eigenheit des Schaffenden bleibt.

Zu ähnlichem Gesamturteil könnten die Eindrücke zusammengefasst werden, die man in der schottischen Sektion empfängt. Die Richtung, die da



Ausstellung in Turin, Teebüchse, Gold, von K. Anderson, Stockholm

vertretenist, bedarfwohlkeinerSchilderung; Mac Kintosh, Newberry und die Künstler ihres Kreises, die die Turiner Ausstellung beschickt haben, sind in ihrer Eigenart ja sattsam bekannt. Die drei grossen Räume, die ihnen das Komitee zugewiesen hat, bieten in ihrer gähnenden Leere einen ziemlich trübseligen Anblick. Da und dort ziert die einheitlich weisse Wand ein Panneau mit langgezogenem Linienornament, in dem man bei aufmerksamer Betrachtung eine stilisierte Frauengestalt erkennen kann. An langen Schnüren hängen von der Decke elektrische Birnen und allerhand bunte Glaskugeln herab. Stühle mit ganz niederen Sitzen und ungeheuer hohen Lehnen, schlichte Tischchen, auf denen in Vasen merkwürdige, aus Draht und Leinwandfleckchen gebildete „stilisierte" Blumensträusse stehen, einfache Truhen und Kästen, in die manchmal feine Federzeichnungen eingelassen sind, sind zu interieurartigen Gruppen vereinigt. Man kann sich gar keinen grösseren Gegensatz vorstellen, als den zwischen der schottischen und der benachbarten italienischen Abteilung herrschenden; dort allenthalben schwulstiges Überwuchern des Dekorativen — hier puritanische Einfachheit; dort unausgesetzte Konzessionen gegenüber dem derberen Geschmack der breiten Schichten — hier bescheiden-selbstzufriedene Insichgekehrtheit der schaffenden Künstler; dort geleckteste Glätte des Technischen, die alle Schwierigkeit der Herstellung wegtäuschen möchte — hier naivste handwerkliche Primitivität, die jedem Ding den Anschein gibt, als sei es von der ungelenksten Hand mit den derbsten Werkzeugen gefügt worden. Das Gefälligste in der schottischen Abteilung sind, abgesehen von vielen sehr interessanten Zeichnungen, die Stickereien, die im Ornament und namentlich in den Farbenzusammenstellungen überaus fein sind; nur staunt man über die unglaublichen Preise, die da gefordert werden: das Kunstgewerbe anderer Länder könnte sich derartige Exorbitanzen nicht erlauben!

Die englische Sektion, von Walter Crane organisiert, von Harrison Townsend in vornehm-einfachem Charakter installiert, hat gewiss für das italienische Kunstgewerbe eminent erziehlichen Wert; für internationale Interessentenkreise aber ist sie denn doch ein bisschen zu einseitig und zu klein, um von dem Glanz des englischen Kunstgewerbes auch nur einen annähernden Begriff zu geben; namentlich wir Wiener, die wir einen grossen Teil der Objekte aus der Walter Crane-Ausstellung des Österreichischen Museums kennen und die wir die Leistungsfähigkeit und Vielseitigkeit der

Kunstindustrie Englands so sehr zu schätzen wissen, bedauern, in Turin ausser den Arbeiten Alexander Fishers, den Reliefs Anning Bells, den Metallarbeiten der Guild of Handicraft und den gedruckten Samten und Cretonnes der Mrs. Lewis Day nicht viel Bemerkenswertes und Neues zu finden. Die vielfach so glückliche Gepflogenheit der englischen Regierung, zahlreiche in andern Ländern vom Staate in die Hand genommene Angelegenheiten der privaten Initiative zu überlassen, zeigt sich hier von der Kehrseite: ohne staatliche Hülfe, wenn schon nicht staatliche Leitung, ist es ein Ding der Unmöglichkeit, ein Land auf einer Ausstellung würdig und annähernd erschöpfend zu repräsentieren. So gedenken denn auch massgebende englische Fachmänner gerade auf Grund der in Turin gemachten Erfahrungen und unter speziellem Hinweis auf die staatlicherseits rege geförderte deutsche Abteilung und die vom Staate organisierte österreichische Sektion, in ihrem Lande in dieser Hinsicht eine prinzipielle Wandlung anzuregen.



Ausstellung in Turin, Glasmosaik von L. Tiffany, New-York

Genau dasselbe gilt von Frankreich; die cliquenmässigen Spaltungen in den in Betracht kommenden Kreisen, die grundsätzliche Unbekümmertheit der Regierung, die doch in der Lage gewesen wäre, manche Gegensätze auszugleichen, haben zur Folge, dass die französische Sektion zu den allerschwächsten der ganzen Ausstellung zählt. Freilich sind unter dem Wenigen, was uns das französische Kunsthandwerk von seinen Leistungen zeigt, Schätze ersten Ranges; insbesondere eine schöne Kollektion Lalique'schen Schmuckes. Wenn man auch fast alles von der Pariser Weltausstellung her kennt, so bietet es doch einen ganz ausserordentlichen Genuss, die wunderbaren Sachen, die sich tief in die Erinnerung eingeprägt hatten, wieder körperhaft auf sich einwirken zu lassen. Diese Freude am Wiedersehen ist ein sehr beachtenswertes Kriterium für Lalique; es gibt nicht viele moderne kunst-

gewerbliche Schöpfungen, die uns über Jahr und Tag genau ebenso stark impressionieren, wie bei erstmaliger Begegnung. Neben Lalique ist es Théodore Rivière, der mit entzückenden polychromen Marmorstatuetten und einer brillanten Bronzegruppe, Salambô, die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Auch Rodin hat eine Statue geschickt, Henri Rivière hat seine schönen Lithographien ausgestellt. Von Plumet und Selmersheim rührt ein Speisezimmermobiliar her; Majorelle hat unter anderm einen in der Gesamtform einigermassen missratenen, aber prachtvoll intarsiierten Schrank, Charpentier einen Musikinstrumentenkasten aus ungarischem Eschenholz mit vorzüglichen Bronzen ausgestellt. Die Emails von Feuillâtre, die Zinnarbeiten von Brateau und manches andere kennt man von Paris her. Ein neues Genre bringt Daum in Nancy: Vasen, deren Dekor zwischen zwei Schichten Glases gemalt ist — eine wunderschöne Modernisierung der alten Zwischenglasmalerei.

Die Exposition der Meier-Graefe'schen „Maison Moderne“ enthält unter anderm hübsche Arbeiten von Landry; „L'Art Nouveau Bing“ stellt neben Resten der Ausstattung seines Pavillons vom Jahre 1900 sehr feine Porzellane aus, ein Zweig, den das Haus in Verbindung mit einer Limusiner Fabrik erst seit kurzem betreibt. Die überaus delikaten Dessins stammen von de Feure, Colonna und andern und sind durchgehends in Unterglasurmalerei in den zartesten Farbtönen ausgeführt.

Gute, billige Möbel führt ein noch nicht lange etabliertes Haus, Bec & Diots „Intérieur Moderne“ in Paris, hübsche, wenn auch etwas stark marktwarenmässige Samtdrucke C. Fridrich in Nancy vor. Aber was ist all dies gegen den ungeheueren Reichtum kunsthandwerklicher Produktion, den Frankreich hätte entfalten können, zur Erhaltung seines Prestiges und aus Gründen kommerzieller Natur hätte entfalten sollen . . .

Viel bedeutender als Frankreich, ist Belgien vertreten. Die Gesamtinstallation ist unaufdringlich und von wahrhafter Noblesse; im Gegensatz zu den üblichen Kokos- oder Linoleumbelägen ist der gesamte Fussboden der belgischen Sektion mit Plüschteppichen bespannt — eine Verschönerung, deren ästhetischer Wert die allerdings bedeutenden Kosten weit übertrifft. Den ersten Raum, eine Art Empfangshalle, zu der man über eine zweiarmige Treppe herabsteigt, hat Viktor Horta mit verschiedentlichen Möbelgruppen ausgestattet. Man hat von ihm schon Besseres gesehen; immerhin ist auch das hier Gebotene sehr beachtenswert, namentlich wirkt die Farbenstimmung — rostbrauner Teppich, hellgelbe Möbel und resedafarbene Seidenvorhänge — überaus frisch und festlich. Zwei einfache gediegene Interieurs von Georges Hobé schliessen sich an den Horta'schen Raum an; insbesondere das eine dieser beiden Zimmer, ein Speisezimmer aus Eichenholz mit Kupferbeschlägen, kann in seinen ungesuchten praktischen Formen und der hübschen einheitlich-ruhigen Gesamtwirkung als klassisches Beispiel gut bürgerlicher Interieurkunst gelten.

Im anstossenden Raum der Genter Kollektivität fallen die messingbeschlagenen Mahagonimöbel O. van der Voordes auf; mit kleinen Anlehnungen

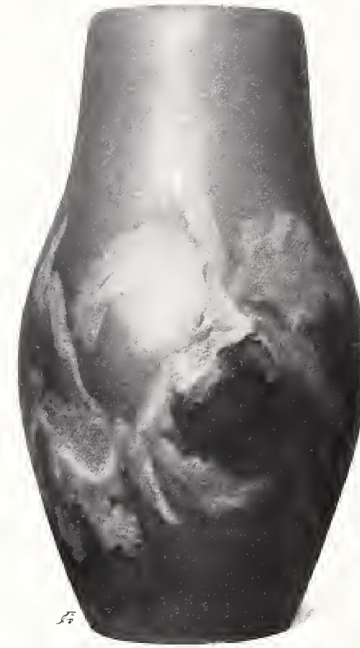


Ausstellung in Turin, Bronzelampe von Tiffany & Co., New-York



Ausstellung in Turin, Bronzelampe von Tiffany & Co., New-York

an Biedermeierformen (vornehmlich bei den Stühlen) sind sie sehr modern gedacht und wirken korrekt und appetitlich; vielleicht sind sie in manchen Details ein bischen schwerfällig und nüchtern. Reizende polychromierte Ledertreibarbeiten, deren Blumendekor von guter Naturbeobachtung und feinem Verständnis für die Anforderungen und Grenzen der Technik zeugt, hat hier Frau Voortman ausgestellt. Das angrenzende Arbeitszimmer von A. Crespin und L. Sneyers macht trotz mancher schöner Einzelheiten keinen sehr angenehmen Eindruck; die Verwertung zahlreicher handgewebter Panneaux macht das Zimmer im höchsten Grade unruhig. Das weitaus Hervorragendste in der ganzen Abteilung sind zweifellos die Silberarbeiten und insbesondere die Schmucksachen von Wolfers. Schon in Paris hatte das Brüsseler Haus Aufsehen erregt. In der Richtung, die damals in seiner Exposition überwog, der Elfenbeinplastik in Verbindung mit Edelmetall, hat es in Turin einen grandiosen Beleuchtungskörper ausgestellt, eine in Elfenbein geschnitzte Statuette der Juno; auf einem Marmorblock sitzend, von einem Pfau begleitet, hält sie eine elektrische Lampe, deren Schirm aus Pfauenfedern gebildet ist. Der Pfau, der Schirm der Lampe und die Kopfbedeckung der Figur sind aus vergoldetem Silber gearbeitet; die Augen der Federn werden durch Opale und bläuliches Ajouremail dargestellt. Im Schmuck ist Wolfers von grosser Vielseitigkeit der Erfindung: er nähert sich darin beinahe Lalique, doch ist er etwas schwerfälliger, massiver als dieser und vor allem bunter. Hält man sich den Unterschied im Volks-



Ausstellung in Turin, Vase, Fayence, von der „Rookwood Pottery", Cincinnati

naturell des Franzosen und des Belgiers vor Augen, so könnte man Wolfers den belgischen Lalique nennen.

Reich und würdig ist Holland in Turin repräsentiert. Unter den ausgestellten Interieurs nimmt die von Chris Wegerif entworfene Hall der Haager Firma J. T. Uiterwijk & Co. den ersten Platz ein. Die aus Djattiholz, einem ungemein harten ostindischen Holz, gearbeiteten Möbel sind mit Ebenholz und Elfenbein intarsiiert und tragen gute, schlichte, an holländisches Bauernmobiliar anknüpfende Formen. Die Bezüge sind aus Pergament, das in einer Art Batikdruck Dessinierungen indischen Charakters zeigt. Hübsch ist der behäbige Kamin, dessen weiter Rauchmantel von starken Holzpfosten gestützt wird. Minder gelungen sind die grossen Malereien, die die Wände decken.

Ein weiteres gleichfalls von alten lokalen Möbelformen abgeleitetes Interieur, ein Schlafzimmer von Frans Stamkart und Karel Sluyterman (Haag), wirkt mit seinen hübschen kleinen Stühlen, den bescheidenen Elfenbeineinlagen, die das Eichenholz beleben, bei aller Primitivität recht freundlich und behaglich; nur möchte man sich die kastenartigen Verschläge fortwünschen, die um die Kopfenden der Betten angebracht sind. Interessant ist, dass die einzelnen Bestandteile des gesamten Mobiliars durch kleine Eichendübel miteinander verbunden sind, deren Enden abgeschnitten sind, so dass sie wie kreisrunde Intarsien wirken.

Noch weiter in dieser sichtbaren Konstruktivität geht das von H. P. Berlage entworfene, von J. B. Hillen in Amsterdam ausgeführte Speisezimmer, bei dem die Eichennägel mit runden Köpfen über die Flächen hervorragen; dadurch bietet sich die Möglichkeit, den ganzen Raum zu zerlegen und ohne Schwierigkeit wieder zusammenzusetzen. Bei den grösseren Kastenmöbeln, den Wandvertäfelungen und der Holzdecke ist dies, insbesondere wenn es sich um Mietwohnungs-Ausstattungen handelt, ein gewiss nicht zu unterschätzender Vorteil; bei den Stühlen gewährt die Zerlegbarkeit wohl nur den Nutzen, auch schwer zugängliche Fugen gründlich reinigen zu können. Beachtenswert an dem Speisezimmer ist überdies noch die Wandbespannung aus dunkelblauem Stoff mit gelben Batikbordüren. Überhaupt hat der holländische Batikdruck, der in Paris so grosses Aufsehen erregt hat, seither noch bedeutende Fortschritte gemacht. Das Eigenartigste in dieser Richtung sind die grossen Panneaux, auf denen Weysselhoff Fische, Affen, Pelikane und andere tropische Tiere in ein ganz klein wenig archaïsierendem Stil mit unglaublicher Naturwahrheit darstellt; da und dort ergänzt die Gattin des

Ausstellung in Turin, Keramiken von Luise Mc. Laughlin, Cincinnati

Künstlers die Zeichnung durch ein paar Stickstiche — so ist die schuppenartige Haut der Pelikanfüsse durch leichte Stickerei charakterisiert — was dem Ganzen einen überaus pikanten Reiz gibt.

Erwähnenswert sind auch Christ. Lebeaus weiss-blaue Batiks, die die denkbar feinsten Spitzendessins aufweisen.

Unter den übrigen Textilien nehmen die zartgetönten Mohairteppiche von W. Stevens & Zonen in Rotterdam den ersten Platz ein.

Von reizendster Wirkung ist ein für die Innendekoration nur wenig belangreiches, wohl aber für die Damenkleidung wichtiges technisches Verfahren John Jacobsons, auf spinnwebdünne Stoffe Wollstaub so zu applizieren, dass sie ähnlich wie Samtbrokat wirken; die Farbenzusammenstellungen und die Grazie der bordürenartigen Dessins verdienen alles Lob.

Die Edelmetallarbeiten sind ausnahmslos bemerkenswert; während Hoeker & Söhne (Amsterdam), die man übrigens schon in Paris schätzen gelernt, und Jan Eisenloeffel in Overveen in frühmittelalterlichem Charakter arbeiten, ornamentiert C. J. Begeer (Utrecht) seine Objekte mit modernen Pflanzenornamenten; das von ihm nach Gips' Zeichnungen getriebene Teeservice mit Algenmotiv ist in Entwurf und Ausführung ein Meisterwerk.

Die Keramik nimmt natürlich in der holländischen Sektion einen weiten Raum ein. Rozenburg hat sich weder in seinen starkglasierten Fayencen noch in seinem federleichten Porzellan seit Paris geändert. Dagegen bringen Joost Thooft & Labouchère in Delft eine Reihe von Neuheiten. Sein neues weisses Biscuitgeschirr, das in Wedgewoodtechnik ägyptisierende mattgrüne, goldkonturierte Ornamente trägt, wirkt hart und langweilig; dagegen hat das Delfter Haus Porzellane und Fayencen mit ausgezeichneten Laufglasuren und Kristallisationen und schliesslich eine interessante neue Art von Verkachelungen vorgeführt, bei der die einzelnen Kacheln nicht die übliche Quadratform, sondern ganz verschiedenartige unregelmässige Konturen zeigen, die den Linien der Gesamtzeichnung folgen, so dass man an der fertigen Verkachelung nur schwer die einzelnen Fugen findet.



Ausstellung in Turin, Vase, Email, von Rappaport & Cie., Budapest

Amstelhoeks Töpfereien mit dem eigenartigen archaïstischen Tier- und Liniendekor, der in äusserst mühsamer Cloisonnétechnik ausgeführt ist, dürfen als bekannt vorausgesetzt werden.

Einen besondern Hinweis verdienen die spottbilligen, überaus praktisch und mit viel künstlerischem Sinn geformten, in primitivster Knettechnik dekorierten Bauernmajoliken von W. C. Brouwer (Vredelust bei Leiden) und „de Wekker“ im Haag.

Das Hervorragendste aber unter den holländischen Keramiken sind die virtuos modellierten, in ihrer skizzenhaften Charakteristik manchmal ans Karikaturenhafte streifenden Grès von J. Mendes da Costa in Amsterdam. Die köstlichen und als pièces uniques auch sehr kostbaren kleinen Statuetten, meist Bettelweiber und ähnliche Typen aus dem Volke darstellend, gehören zweifellos zu den originellsten Darbietungen der Sektion.

Die Abteilungen der drei nordischen Länder Dänemark, Schweden und Norwegen bieten im Vergleich zu ihren Sektionen auf der Pariser Weltausstellung nichts wesentlich Neues; ihr Kunstgewerbe ist sich im grossen und ganzen gleich geblieben — wohl das schönste Lob, das man ihm spenden kann! Dies gilt insbesondere von der Kopenhagener Königlichen Porzellanmanufaktur und von Bing und Gröndahl, den einzigen Ausstellern, die Dänemark in Turin repräsentieren. Vielleicht liesse sich bezüglich der königlichen Manufaktur ein sich langsam anbahnender kleiner Umschwung im Gesamtcharakter konstatieren, und zwar, im Gegensatz zu ihrem bisherigen, in Kolorit und Sujets vorwiegend heiteren, graziösen Genre, eine Hinneigung zu den ernsteren Formen, den stärkeren Farbenkontrasten und den tiefsinnigeren Darstellungen, wie sie eine bestimmte Gruppe der Arbeiten Bing und Gröndahls charakterisieren.

Auch Norwegen ist nur durch zwei Aussteller vertreten, durch Frieda Hansen mit ihren bekannten Gobelinwebereien und den in Paris lebenden Bildhauer Hans Lerche, der seine eigenartigen Bronzen und Majoliken bringt.

Dagegen führt Schweden in einer äusserst elegant dekorierten geräumigen Halle nahezu alle Glanzpunkte seiner kunsthandwerklichen Leistungsfähigkeit vor: Rörstrand und Gustafsberg bringen ihre unvergleichlich schönen Keramiken in gleicher Güte wie in Paris und in immer neuen ornamentalen Varianten; die Kosta Glasbruck und die Rejmjre Glasbruck haben geschnittene und gravierte Gläser nach Entwürfen von G. Wennerberg und Anna Boberg



Ausstellung in Turin, Behang, Samtbrandmalerei von Gera Mirkowsky-Greguss, Budapest

ausgestellt, denen ob ihrer charakteristischen Formen und Dessins, insbesondere aber ob ihrer interessanten Farbenzusammenstellungen alle Beachtung gebührt; eine Reihe von Stockholmer Künstlern und Kunstgewerbetreibenden haben schöne Bronzen und Zinnarbeiten geschickt, K. Anderson Gold- und Silbersachen von hervorragendem Kunstwert.

Die Sektion der Vereinigten Staaten von Nordamerika enthält manches Neue: Tiffany hat neben alten Bekannten eine Anzahl schöner patinierter Bronzelampen mit prächtigen Glasschirmen und figürliche Mosaiken aus irisierenden Glasflüssen ausgestellt; die Rookwood Pottery zeigt neben ihrem alten starkglänzenden Genre ein neues mattes Genre, auf dem die virtuos gemalten Blumen so zart hingehaucht erscheinen, als wären sie in Pastellfarben ausgeführt. Vorzügliche Keramiken hat auch Frau Louise Mc. Laughlin (Cincinnati) ausgestellt; ihre Arbeiten erinnern an manche Stücke von Bing und Gröndahl, sind dabei aber durchaus originell gedacht und gleich gelungen in Formgebung, Färbung und Dekor.

Japan ist leider nur durch ein Turiner Importhaus repräsentiert, das aber manche erstklassige Arbeit, insbesondere entzückend schöne Fächer ausgestellt hat.

Von allen in Turin vertretenen Ländern überrascht vom Standpunkt des Vergleiches mit dem, was in Paris geboten worden war, wohl Ungarn am meisten. Dem ungarischen Kunstgewerbe mussten in Paris sehr ungünstige Augurien gestellt werden: der unglückliche Gedanke, dadurch modernes Kunstgewerbe nationalen Charakters schaffen zu wollen, dass man mehr oder minder entlehnten modernen Formen ohne jeglichen Zusammenhang alte nationale, meist der Bauernstickerei entnommene Ornamentmotive anheftete, schien die moderne Richtung im Keime ersticken zu sollen. Zudem herrschte überall eine aufdringlich derbe Grellheit der Effekte, ein Mangel an Mässigung und gutem Geschmack. Eine äusserst hässliche Installations-

architektur ergänzte das unerfreuliche Bild, das damals die ungarische Sektion bot. Seitdem sind noch nicht zwei Jahre verflossen und Ungarn ringt dem skeptischesten Besucher der Turiner Ausstellung aufrichtige Anerkennung ab. Den grossen Saal, der die ungarische Exposition birgt, hat der Architekt P. Horti im Verein mit den Malern M. Roth und R. Scholz in aussergewöhnlich vornehmer, bei allem Reichtum diskreter Weise ausgestattet; in den bordürenartigen Malereien der Wände, den Mosaiken und Verglasungen des grossen festlichen Portals, das den Mittelpunkt der ganzen Installation bildet, sind heimische Ornamentationsprinzipien aufs glücklichste mit modernen Ideen verschmolzen. Die Farbenstimmung des Raumes, die sich zwischen Blau und Violett bewegt, ist originell, ohne gesucht, zart, ohne schwächlich zu sein. Von den ausgestellten Interieurs zeigen wohl noch manche Reminiszenzen an die frühere verfehlte Richtung; die Mehrzahl aber bezeugt, dass der peinliche Gegensatz zwischen Form und Ornament, der in Paris so sehr gestört hat, überbrückt worden ist: die Formen sind individueller geworden, das Ornament organischer. Sehr hübsch sind namentlich die einfachen Speisezimmermöbel aus grüngebeiztem Holz mit Eisenbeschlägen und bescheidenen Polychromierungen, die E. Wiegand in Anlehnung an ungarisches Bauernmobiliar geschaffen hat. Derartige verständnisvolle Anknüpfungen scheinen mir für die gedeihliche volkstümliche Ausgestaltung der Moderne von ganz besonderem Wert zu sein. Im Bauernmobiliar besitzt ja das Kunsthandwerk jeden Landes sozusagen ein volksgeschmackliches Archiv mit unversiegbar reichen Quellen stets neuer und doch immer mit der historischen Entwicklung in nächster Verbindung stehender Anregungen. Freilich erfordert ihre richtige Nutzung viel künstlerischen Takt, da Äusserlichkeit und Maskeradenhaftigkeit gerade hier besonders naheliegen.

Auf dem Gebiet der Keramik führt Zsolnay ein neues Genre vor — Vasen in wuchtigen, gut handwerklichen Formen mit ultramarinblauen Laufglasuren auf weissem Grund und diskreten Metallreflexen. Flott bemalte Bauerntöpfereien hat J. Petridesz ausgestellt. Unter den Textilsachen fallen die Samtbrandmalereien der Frau Mirkowsky-Greguss auf. Im Email stehen Rappaport & Co. mit ihren durcheinanderfliessenden bunten Schmelzen und ihren famosen markigen Formen ganz einzig da.

Die ungarische Sektion hat für die Turiner Ausstellung eine doppelte erfreuliche Bedeutung: einmal beweist sie dem italienischen Kunstgewerbe, das heute vielfach auf demselben Niveau steht wie Ungarn zur Zeit der Pariser Weltausstellung, dass energisches Lernenwollen in kurzer Frist zu schönen Zielen führen kann; dann aber bezeugt sie, von welch tiefeingreifenden wohltätigen Wirkungen der Geschmacksaustausch gefolgt ist, den internationale Ausstellungen notwendig mit sich bringen; dieser günstigen Konsequenzen wird sicherlich auch die Erste Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin nicht entbehren.

DIE MINIATURENAUSSTELLUNG DER K. K. HOFBIBLIOTHEK (III) VON RUDOLF BEER - WIEN



ABEN die meisten der bisher besprochenen Bilderhandschriften der k. k. Hofbibliothek durch die Kunsthistoriker bereits mehr oder minder eingehende Würdigung erfahren, so ist dagegen eine überraschend grosse Anzahl von Miniaturenwerken der italienischen Schule, zu welchen wir jetzt übergehen, von der Forschung völlig unberücksichtigt geblieben.

Die bekannten Darstellungen der Geschichte italienischer Kunst, auch Crowe und Cavalcaselle, weichen dem so wenig bebauten Gebiete in mehr oder minder kühnem Bogen aus, und auch über den einschlägigen, von italienischen Gelehrten angestellten Forschungen hat ein eigentümlicher Unstern gewaltet. Die sich auf das gesamte Feld italienischer Miniaturmalerei erstreckenden Arbeiten des verdienten Gaetano Milanesi sind der Allgemeinheit nicht nutzbar gemacht worden;* die erste von ihm veröffentlichte Probe derselben („La Miniatura in Italia“, Nuova Antologia, XVI, 1871, 467 ff.) hat keine Fortsetzung erfahren. Ein anderer, von Attilio Luciani unternommener Versuch („La Miniatura e la prossima esposizione d'arte antica in Roma“, ebenda, LXVII, 1883, 305 ff.) hat die Sache nicht gefördert. Unter den neueren mit Reproduktionen ausgestatteten Werken musste das vornehmste, die von Carta, Cipolla und Frati herausgegebenen „Monumenta palaeographica sacra. Atlante paleografico-artistico compilato sui manoscritti esposti in Torino ... nel 1898“, Bocca, 1899, sich seiner Anlage nach im wesentlichen auf die Werke kirchlicher Schreibstätten beschränken; die Publikation von Francesco Carta: „Codici Corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano, Catalogo descrittivo“, Roma, 1891 (samt einem Tafelbande mit 25 Faksimiles) behandelt, wie schon aus dem Titel erhellt, nur die Miniaturen der Mailänder Brera, Stefan Beissels: „Vaticanische Miniaturen“, Freiburg im Breisgau, 1893, nur die der Vaticana.

Besser ist es um unsere Kenntnis lokaler Schreibstätten bestellt, deren Erforschung besonders in jüngster Zeit durch intensive Studien gefördert wird.** Dies wird, wie hier rühmend hervorgehoben sei, nicht in letzter Linie

*Seine im Verein mit Carlo Pini zusammengestellten „Nuove indagini con documenti inediti per servire alla storia della miniatura italiana“, veröffentlicht in der Ausgabe der Vite Vasari's, Firenze, Le Monnier, VI 1850, 159 bis 350, betreffen, der Anlage des Hauptwerkes gemäss, einzelne Meister, ohne Rücksicht auf die Entwicklung der Miniaturmalerei auf italienischem Boden.

**Es seien hier einige einschlägige Arbeiten genannt, die unsere Darstellung gelegentlich heranzog, Bologna: Frati, L.: I corali della basilica di S. Petronio in Bologna illustrati. Bologna, 1896. — Malaguzzi-Valeri, Francesco: La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo, Archivio Storico Italiano V, Ser., tomo XVIII, 1896. Derselbe: La Collezione delle miniature nell' Archivio di Stato di Bologna, Archivio Storico del



Initiale aus einer Bibel (cod. 1167)

den fruchtreichen Anregungen Franz Wickhoffs verdankt, unter dessen Schülern besonders J. v. Schlosser und H. J. Hermann nach langem Stillstand auf diesem Gebiete gehaltvolle Beiträge zur Geschichte der italienischen Buchillustration veröffentlicht haben. Sie beziehen sich vorwiegend auf die spätere Entwicklung der Miniaturmalerei in Italien, ein Umstand, der durch die tatsächlichen, an den einzelnen Schulen herrschenden Verhältnisse bedingt ist. Nur eine einzige Schreib- und Malschule, die von Montecassino, ist uns durch treffliche Publikationen („Bibliotheca Cassinensis“, I bis IV, 1873 bis 1880, und des fleissigen P. Oderisio Piscicelli Taeggi „Paleografia artistica di Montecassino“) auch in ihrer frühmittelalterlichen Tätigkeit auf dem Gebiete des Buchschmuckes genau bekannt geworden.

Unter solchen Verhältnissen schien es behufs Erläuterung der hier zu besprechenden Wiener Handschriften geboten, das beschränkte, bisher veröffentlichte Material durch Erforschung wenigstens eines Teiles der in italienischen Sammlungen aufbewahrten miniierten Manuskripte selbst zu ergänzen, und zu diesem Zwecke sind einschlägige Handschriften in Venedig (Marciana, Museo civico), in Mailand (Ambrosiana, Brera, Privatbibliothek des Fürsten Trivulzio) und Bologna (Universitätsbibliothek, Communalbibliothek, Archivio di Stato, Museo civico) eingehender untersucht worden.*

Im allgemeinen darf es als sicher gelten, dass die Schöpfungen der Tafelmalerei auf italienischem Boden mehr als anderwärts für Entwicklung der

l'Arte di Roma, Anno VII, fasc. I. Derselbe: I codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola in Bologna. Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le prov. di Romagna, III Serie, vol. XI, fasc. I—III. Ferrara: Venturi, Adolfo: La Miniatura Ferrarese nel sec. XV e il Decretum Gratiani 1900. Mailand: D' Adda, Gerolamo: L'arte del minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI. Archivio Storico Lombardo, Serie seconda, Vol. II (1885) 330 bis 356; 528 bis 557; 759 bis 796. Neapel: Hermann, H. J.: Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. Acquaviva, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIX, 1898, 147 bis 206. Venedig: Foucard Cesare: Della Pittura sui Manoscritti di Venezia, Discorso. Atti dell' Imp. Reg. Accademia di belle Arti in Venezia. 1857. Bratti, R.: Miniatori Veneziani, Nuovo Archivio Veneto, Nuova Serie Nr. 43, 1901, Nr. 3, S. 70 ff. Verona: Schlosser, J. v.: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVI, 1895 144 bis 230.

* Die Herren Giulio Coggiola (Venedig), Prefetto Abbate Ceriani und Dottore Ratti der Ambrosiana, Vorstand Fumagalli der Brera, Emilio Motta, Bibliothekar der Trivulziana (Mailand), endlich Universitätsbibliothekar Lodovico Frati und Staatsarchivar Carlo Malagola (Bologna) haben mir mit grösster Bereitwilligkeit die ihrer Obhut anvertrauten Schätze zur Verfügung gestellt, und es gereicht mir zur angenehmen Pflicht, den Genannten an dieser Stelle hiefür meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Kleinkunst, die sich dem Buchschmuck widmete, massgebend waren.

Es kann bei dem unleugbaren Einfluss, den die byzantinische Kunst auf die frühmittelalterliche italienische geübt hat, nicht wundernehmen, dass auch die Miniaturmalerei von demselben berührt wurde. Proben byzantinischen Einflusses auf die italienische Buchmalerei sind gar häufig. In dem aus dem XII. Jahrhundert stammenden lateinischen Evangeliar der Ambrosiana C. 53 sup. finden sich Evangelistenbilder, die hier zu reproduzieren überflüssig wäre, da sie fast vollkommen den bereits in der ersten Abteilung aus cod. Theol. gr. 154 und Suppl. gr. 50 abgebildeten entsprechen. Die Nachwirkung solcher Kunstform lässt sich ziemlich weit herab verfolgen; so zeigt, um ein genau datiertes Stück anzuführen, die Matrikel der Spadari aus dem Jahre 1285 im Staatsarchiv zu Bologna die Schutzpatrone der Genossenschaft (die Heiligen Petrus, Paulus, Dominikus und Franziskus) in byzantinischem Stil dargestellt. Aber wie in dem eben erwähnten Evangeliar der Ambrosiana, so auch in manchen anderen Handschriften jener Zeit — zum Beispiel in dem Marcianus Ms. lat. fondo antico Nr. 24 aus dem XI. bis XII. Jahrhundert, Gregors Moralia enthaltend — finden sich bei den Ausläufen der Initialbuchstaben schon Ansätze zu jenem Band- und Flechtwerk, das in der Initial- und Randzier auf italienischem Boden so grosse Bedeutung gewinnen sollte.



Canonesbogen aus einer Bibel (cod. 1168)

Der aus einer lateinischen Bibel des XII. Jahrhunderts (Hofbibliothek, cod. 1167) hier reproduzierte Anfangsbuchstabe F bietet hiefür eine treffliche Probe. Betrachtet man ausserdem noch die Zerlegung des Schaftes in einzelne

verschieden ornamentierte Felder, bei denen dreierlei Farben, Gelb, Blau und Rot, vorherrschen, so erinnert man sich sofort an die charakteristischen Merkmale irisch-angelsächsischer Ornamentation, die in den früher mitgeteilten Proben, in dem lateinischen Evangeliar (cod. 1224) und auch in dem durch diesen Stil beeinflussten Sacramentar Gregors des Grossen (cod. 958) deutlich zur Geltung gelangen und hier an prächtigen, ihrem Ursprung nach weit auseinanderliegenden Denkmälern studiert werden können.

Die Frage, ob die Anlehnung frühmittelalterlichen, italienischen Buchschmuckes an irisch-angelsächsische Muster dem sogenannten „Reichsstil" angehörte oder durch besondere lokale Einflüsse bedingt war, bleibe hier in all ihren Einzelheiten unerörtert. Die italienischen Forscher geben Einfluss jenes nordischen Stiles zu, und zwar zunächst mit Rücksicht auf die berühmteste frühmittelalterliche Schreibschule Oberitaliens, die des Klosters Bobbio, das 612 von einem irischen Mönche, dem heiligen Columban, gegründet wurde. Auch das noch ältere Montecassino im Neapolitanischen (519 vom heiligen Bernhard gegründet), eine hochangesehene Pflegestätte der longobardischen Schrift, von der die Hofbibliothek ein schönes, mit mächtigen Initialen geziertes Spezimen in dem cod. 903 (X. Jahrhundert) besitzt, stand in Beziehung zu Irland, und eine hieraus sich ergebende Einwirkung auf den in so vielen prächtigen Denkmälern erhaltenen cassinensischen Buchschmuck stellt Piscicelli fest.

Eine zu Bobbio im VIII. oder IX. Jahrhundert hergestellte figural und ornamental reich geschmückte Miniatur** trägt ausgesprochenes irisches Gepräge, und nicht minder interessant ist es, dass eine Umrahmung in der gleichfalls in Bobbio geschriebenen Handschrift des Lebens Columbans aus dem IX. Jahrhundert*** auffallend an die von uns reproduzierten Rahmen des eben erwähnten Sacramentars Gregors des Grossen erinnert; nur sind diese, wie genauere Vergleichung zeigt, ebenmässiger durchgebildet als die Bobbienser Randzier.

Doch diese Gesichtspunkte sind es nicht allein, welche den prächtigen, den ganzen Längsraum der riesigen Foliokolumne einnehmenden Anfangsbuchstaben F aus dem cod. 1167 der Beachtung wert erscheinen lassen. Er bietet nämlich, worauf hier zum erstenmal hingewiesen wird, das wichtigste Kennzeichen, um die Wiener Handschrift in eine Zahl schön ausgestatteter italienischer Bibeln aus dem XI. und XII. Jahrhundert, (sämtlich in Atlantenfolio, also, wie man damals sagte, „biblia magna"), einzureihen, von denen die mehr erwähnte Arte sacra auf Tafel XXXIV, XXXVI und XXXVII gute Proben bietet. Zu der Ähnlichkeit in der Form des Buchstabens, im Flechtwerk an den oberen Querbalken und dem im Dreieck zulaufenden Schaftende kommt noch die Gruppierung der die

* Paleografia artistica II, 14 .
** Arte Sacra, Tafel X.
*** Ebenda, Tafel XV.



Angevinisches Gebetbuch (cod. 1921)

Anfangsworte bildenden Kapitalbuchstaben, die sowohl in der Wiener Handschrift, wie auch in den auf Tafel XXXIV und XXXVI repräsentierten Initien mit „Detulit“ auf der ersten Kolumne abschliessen. Wir haben hier offenbar eine gemeinsame Vorlage vorauszusetzen, deren edelste, aber wohl nicht älteste Nachbildung unsere Wiener Handschrift darstellt.

Aus einer gleich alten, sehr ähnlichen Bibelhandschrift, welche die Parabolae Salomons bis zu den Propheten, sowie das Neue Testament enthält und gleichfalls aus St. Severin zu Neapel an die Hofbibliothek kam (cod. 1168), ist ein Blatt mit Kanonesbogen reproduziert worden. Diese Bogen finden sich in byzantinischen Handschriften, sie kehren in den irisch-angelsächsischen Manuskripten mit charakteristischem Zierat ausgestattet wieder und wurden in zentraleuropäischen Schreib- und Malschulen, ebenso wie in italienischen nachgeahmt. Der bereits erwähnte Codex der Ambrosiana zeigt Anlehnung an die byzantinischen Muster; Feldereinteilung auf den Bogen, sowie Band- oder Flechtwerk fehlen. Die vorliegende Probe ist vor allem durch übermässige Schlankheit der Säulen bemerkenswert. Bei den Bogen selbst und ihrem Schmuck denkt man sofort an die Vorliebe, welche irische und angelsächsische Miniatoren für künstliche Verflechtung von Spiralen und farbigen Bändern, für Variierung im Schmuck von Einzelfeldern, für Anbringung von Vögeln etc. besassen. Auch hier gilt denn, was über die Anwendung der eigenartigen Ornamente jener nordischen Schulen kurz vorher bemerkt wurde.

Die Tatsache, dass Dante Purg. XI, 79 die Miniaturmalerei als Kunst bezeichnet: „Che alluminare chiamata è in Parisi“, dass also einer der sprachgewaltigsten italienischen Dichter zur Bezeichnung einer in seiner Heimat viel geübten Kunst einen französischen Ausdruck heranzieht, kann leicht missdeutet werden. Frankreich war allerdings zu Dantes Zeit die geistige Vormacht in Europa. Unter allen Literaturen war die französische die reichste und hervorragendste, an Einfluss, namentlich in Oberitalien,

mächtigste; der französischen Sprache bediente sich Dantes Lehrer Brunetto Latini bei Abfassung seines Hauptwerkes, des „Trésor", weil sie „gefälliger und allen Leuten bekannt war"; die Pariser Universität war die Hochburg der Scholastik, der Summe mittelalterlicher Wissenschaft.

Die Annahme jedoch, dass Italien auch auf dem Gebiet der Miniaturmalerei von Frankreich abhängig gewesen sei, abhängig selbst im sprachlichen Ausdruck für diese Kunst, wäre irrig. Auch abgesehen vom Toskanischen, wo die Leistungen der Malerei bereits in der ersten Hälfte des Trecento fast ebenso unabhängige Entwicklung aufweisen, wie die Meisterwerke der nationalen Literatur, zeigen ja auch andere Schreibschulen, wie hervorgehoben wurde, selbständiges Gepräge und, wenn überhaupt fremden Einfluss, doch sicher keinen französischen. Worauf Dante hinweisen wollte, war nur die ihm bekannt gewordene Blüte der französischen Miniaturmalerei, die damals allerdings eine gewisse Superiorität über die anderen nationalen Schulen erlangt hatte.

Gerade im Zeitalter Dantes holt die italienische Kunst zu selbständigem Fluge aus, und zahlreiche Zeugnisse lehren, dass der allumfassende Genius des Dichters an dieser Bewegung wesentlich teil hatte.

Freilich ist, so viel auch über „Dante und die Kunst" geschrieben wurde,* die von ihm speziell auf die Miniaturmalerei geübte Anregung noch nicht genügend aufgehellt, denn die genaueste Kenntnis der italienischen Bilderhandschriften des XIV. Jahrhunderts — nicht bloss der illustrierten Commedia-Manuskripte — ist hiezu die unerlässliche Vorbedingung.

Aber wie kaum ein Buch — die Bibel ausgenommen — dem bildlichen Kommentar so reich befruchtende Anregung geboten hat als die Commedia, so war auch der unsterbliche Schöpfer des Gedichtes, der, wie Goethe sagt, „das Abstrakteste und Seltsamste gleichsam nach der Natur abgezeichnet vor uns sehen" lässt und die Zeichenkunst selbst übte, mit der Kunst und mit ihren Vertretern durch innige Beziehungen verbunden. „Der Freundschaftsbund, welcher Dante und Giotto verknüpfte, war die Durchdringung der beiden die Kultur des italienischen Volkes bestimmenden Ideen — Liebe und Schönheit."** Die beiden in ihrem Wirken verwandten Geister haben zur Schaffung der Renaissancekultur wesentlich beigetragen; das ist um so sicherer, je deutlicher wir erkennen, dass die Kunst, und mit ihr die geistige Kultur des Quattrocento „nicht ein Beginn, sondern nur eine höhere Stufe des Könnens ist und in innigster Beziehung mit den Bestrebungen und Leistungen des XIV. und XIII. Jahrhunderts steht".***

Noch genauer sind wir über die Beziehungen Francesco Petrarcas zur bildenden Kunst unterrichtet. Ein erst in allerjüngster Zeit vom Fürsten Essling und Eugène Müntz herausgegebenes Monumentalwerk,† welches das

* Volkmann, Ludwig, Iconografia Dantesca, Leipzig, 1897, S. 161 f. (Bibliographie).

** Thode, Henry: „Giotto", Bielefeld und Leipzig, 1899 (Künstler-Monographien XLIII), S. 98.

*** Ibid., S. 6.

† „Pétrarque. Ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ces écrits." Paris, 1902.

einschlägige Text- und Bildermaterial in wünschenswerter Vollständigkeit vorlegt, zeigt nicht nur die Teilnahme des „vrai petit-fils des Quirites“ (S. 26) an der ersten Renaissancebewegung, sondern auch dessen persönlichen Einfluss auf die bildende Kunst, der sich auf direkte Aufträge für die von ihm beschäftigten Miniaturisten erstreckte (S. 50 f.) und die Erwerbung illuminierter Manuskripte für seine Privatbibliothek einschloss.*



Bibel (cod. 1191)

Ein schönes Beispiel innigster Verschmelzung schriftstellerischer und bildnerischer Arbeit bietet Francesco da Barberino (1264 bis 1348). Wieder sind es didaktische Werke, welche der Illustration nicht entraten wollen, und man erinnert sich wohl dessen, was über die Miniatur, als integrierenden Teil dieser Literatur, bei der französischen Abteilung bemerkt wurde. Francesco trat zu dem Bilderwerk seiner Schriften in innigste Fühlung: in eine noch erhaltene Handschrift (cod. Barberinianus XLVI, 19) seiner „Documenti (Lehren) d'amore“ hat er die Illustrationen zum Texte selbst eingezeichnet, in einer zweiten, sehr ähnlichen (cod. Barberinianus XLVI, 18)

* Genaueres hierüber in dem Aufsatze von Pierre Nolhac: „Manuscrits à miniature de la Bibliothèque de Pétrarque“, Gazette Archéologique, XIV (1899), 25 ff.

sie von einem unbekannten Meister nachbilden lassen. Auch die heute verlorenen Originalmanuskripte seines „Reggimento e costumi di donna“ und seines „Officiolum mortuorum“ haben Zeugnis für den „metodo“ geliefert „che pone la figura in servigio del poeta e la poesia in servigio del pittore a scopo di chiarezza e di bellezza“.*

Wenn auch Francesco da Barberino bei diesem „metodo“ einen direkten Nachfolger in Tommaso di Giunta di Firenze, den Verfasser des „Conciliato d'Amore“ fand** und vielleicht durch einen Meister vom Range Giottos angeregt wurde,*** so lässt sich der Einfluss dieses Literaten auf die bildende Kunst mit dem Dantes und Petrarcas gewiss nicht vergleichen.

Hält man nach Specimina Umschau, welche jenen Einfluss auf dem uns beschäftigenden Gebiet am sprechendsten dartun, so möchte unter den illustrierten Commedia-Handschriften der Marcianus Klasse IX, Nr. 276, unter den Manuskripten der Bibliothek Petrarcas der berühmte, heute in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand aufbewahrte Vergil-Codex mit dem Kommentar des Servius hiezu am geeignetsten erscheinen. Die aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammende Dante-Handschrift der Markusbibliothek, mit Recht unter den Cimelien der berühmten Venetianer Sammlung in den Schauschränken ausgelegt, ist ganz durchillustriert; die Miniaturen, gewöhnlich als giottesk bezeichnet, sind sicher florentinisch. Alfred Bassermann hat in seinem bekannten Dante-Werk† vier Bilder aus der Handschrift reproduziert (Tafel 39—42); die vollständige Publikation dieser Miniaturen wäre sehr wünschenswert.

Besser sind wir über Entstehung und Eigenart der Mailänder Vergil-Handschrift, genauer gesagt, über das grosse einleitende Bild unterrichtet, das Vergil, Servius und Aeneas, ferner weiter unten eine Symbolisierung der Georgica und Bucolica darstellt. Fürst Essling und E. Müntz haben in ihrem bereits zitierten Werk über Petrarca (Tafel zu S. 12) eine vortreffliche Nachbildung dieser Miniatur veröffentlicht, die nur an dem einen Mangel leidet, dass sie zwar die Vergil und Servius betreffenden Spruchbänder, nicht aber die wichtigen, am unteren Rande befindlichen Hexameter bietet: „Mantua Virgilium, qui talia carmina finxit Sena tulit Symonem, digito qui talia pinxit“.†† Pierre de Nolhac glaubte in der Schrift dieser Spruchbänder mit aller Bestimmtheit die Hand Petrarcas wiederzuerkennen. Sicher ist, dass den grossen Dichter innige Freundschaft mit dem Senensen Simone di Martino (Simone Memmi), dem nach Giottos Tode grössten Maler seiner Zeit, verband; hat doch Petrarca dem Meister, den er in Avignon kennen lernte, zwei begeisterte Sonette gewidmet, und auch sonst besitzen wir Zeugnisse für die nahen Beziehungen zwischen Petrarca und Simone da Siena. Nichts liegt näher

* Egidi, Francesco: „Le Miniature dei codici Barberiniani dei Documenti d'amore“, L'Arte, V, 1902, 5.

** Monaci, Ernesto: „Facsimili di antichi manoscritti“, Roma 1881—1892, Tav. 48—56.

*** Egidi, a. a. O.

† Dantes Spuren in Italien. Heidelberg, 1897.

†† Ein vollständiges, aber verkleinertes und minder gelungenes Facsimile in der Gazette Archéologique XII (1887), Pl. 13.



Roman de Troie (cod. 2571)

als die Annahme, dass Simone die Handschrift für Petrarca, den glühenden Verehrer Vergils, mit jenem Bilde schmückte.

Die beiden erwähnten Werke der Miniierkunst stammen, wie man sieht, aus der altflorentinischen und aus der senensischen Schule, eben jenen Schulen, welchen das Frührot jenes sonnigen Tages leuchtete, der den nationalen Schöpfungen auf diesem Gebiete beschieden war.

Günstige Fata haben es gefügt, dass in die Wiener Hofbibliothek ein aus jener Frühzeit italienischer Renaissance stammendes, sehr beachtenswertes Gebetbuch (cod. 1921) gelangte, das, wie Alois Riegl nachwies,* sowohl von einem senensischen Meister, wie auch von Vertretern der giottesken Richtung illustriert wurde und gleichzeitig als Beleg dafür gelten kann, dass der Einfluss Simone di Martinos und Giottos, die beide in Neapel arbeiteten und Nachahmer fanden, dort auch auf dem Gebiete der Miniaturmalerei fortwirkte. Riegls Forschungen haben nämlich ergeben, dass unsere Handschrift im Auftrage eines Mitglieds des Hauses Anjou — wahrscheinlich Johanna I. — in Neapel, etwa in den Jahren 1330 bis 1350 hergestellt wurde. Den Senenser Meister erkennen wir an dem seiner Schule eigenen Kolorit in den Fleischpartien (grünliche Untermalung mit aufgesetzten und gut vertriebenen roten und weissen Tönen), sowie an der reichlichen Anwendung von schwarzen Konturen, die sich nicht nur in den Figurenumrissen, sondern auch bei den Gewändern, selbst bei Modellierung der Gesichter bemerkbar machen — eine Technik, die auch in Frankreich bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts üblich war. Die giottesken Maler setzen an Stelle jener Konturen sorgsame Abtönung der Farben, auch „die Köpfe werden lediglich durch mehr oder minder starke Röte des Fleischtons modelliert“ (Riegl).

* Ein angiovinisches Gebetbuch in der Wiener Hofbibliothek, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, VIII, 431 ff.

Von der vielfachen Anregung, welche die ziemlich zahlreichen Miniaturen des Gebetbuches in ihren Vorwürfen bieten, möge das hier reproduzierte Bild eine Probe geben.

Die von dem senensischen Meister stammende Darstellung zeigt uns König Ludwig den Heiligen, der einem an wohlbestellter Tafel sitzenden Mönche einen Trinkbecher darreicht. Riegl erinnert an eine Vita des Heiligen, die uns erzählt, dass der König Arme und Mönche speiste und selbst bediente; Brotscheibe und Fisch, die auf dem Tische liegen, mahnen an die in derselben Quelle überlieferte Nachricht, dass der König den Mönchen eines Zisterzienserordens am Freitage Brot, Fische und Wein spendete.

Auch die übrigen Bilder führen sehr anschaulich in den Gedankenkreis der Illustratoren des Gebetbuches ein, das einer Zeit entstammt, die kurz nach Dantes Tod fällt, während Petrarca noch lebte.

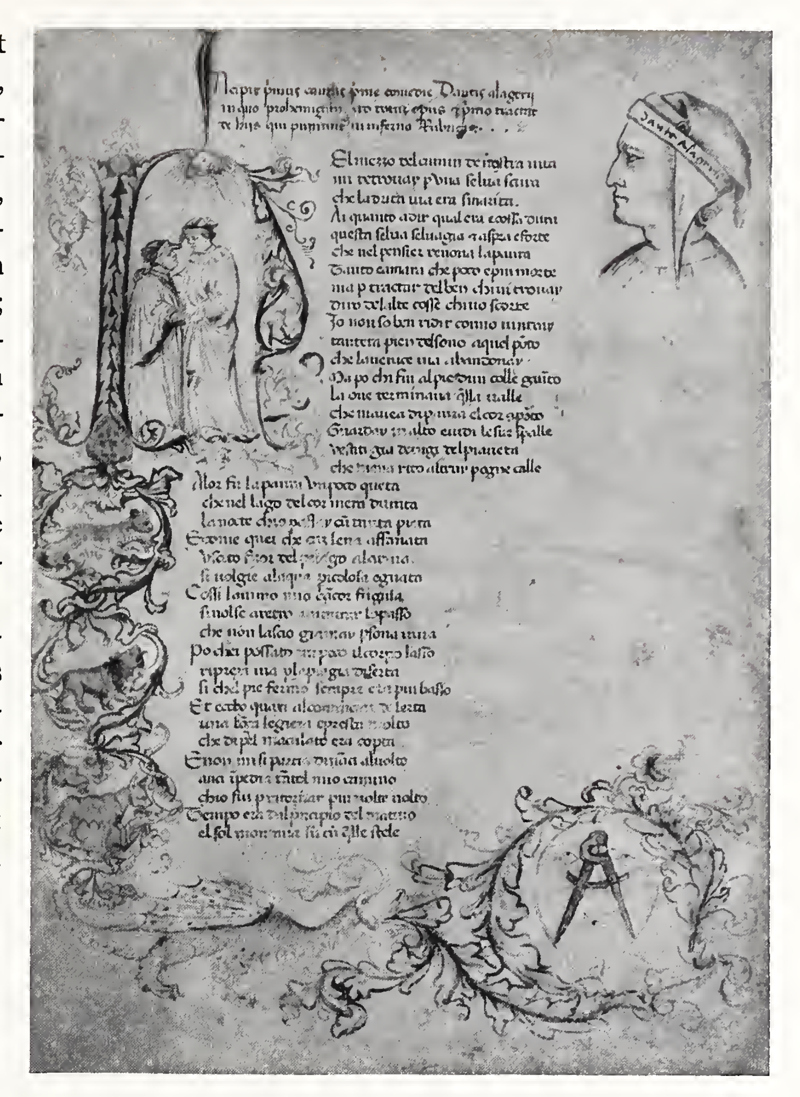
Unter den bildergeschmückten Trecentohandschriften unserer Palatina reiht sich hier am besten eine Bilderbibel (cod. 1191) an, die zwar etwa ein Menschenalter später hergestellt wurde als das eben besprochene Denkmal neapolitanischer Malkunst, jedoch diesem, wie gleich gezeigt werden soll, in mancher Beziehung nahesteht.

Von dem reichen Schmuck dieser Bilderbibel gibt die hier vorgelegte Probe mit der Darstellung der Schöpfung — die vier übereinandergestellten Felder repräsentieren einen Initialbuchstaben: I — und des Sündenfalles nur eine unvollkommene Vorstellung. Nicht weniger als 168 Seiten der mächtigen Foliohandschrift sind mit solchen miniierten, durch einen Vierpass eingeschlossenen Textillustrationen oder mit Ranken am Rande geziert, welch letztere am Anfang des Buches durch mannigfaltige Drôlerien belebt werden. Von Blatt 31, das heisst von dem vierten Quinternio an, werden die Zierrahmen monotoner, ziemlich schematisch; mit dem Psalterium (Blatt 457) beginnt aber eine neue Art der Randillustration, die bis zum Schlusse dieses Teiles reicht, sorgfältige Arbeit und guten Geschmack verrät. Die Textillustration ist ganz durchgeführt, ein Umstand, der unsere Handschrift von dem mit ihr enge verwandten, gleichfalls aus dem XIV. Jahrhundert stammenden Bibelmanuskript, cod. lat. 3350 der Vatikanischen Bibliothek, in dem die Illustrationen nur im ersten Teil ausgeführt wurden, unterscheidet. Die Beschreibung, die Stefan Beissel vom Bildschmuck dieses Manuskripts liefert:* „Die ganz ausgeführten Miniaturen haben im Hintergrund Gold oder Muster oder perspektivisch gezeichnete Innenräume, zuweilen auch Landschaften. Feine schwarze Konturen sind wiederum auf die vollendeten Deckfarben gesetzt. Die Ränder tragen Tiere, phantastische Gestalten und Borduren voll fester Ranken. Der Maler verwendete viel starkes Rot und Blau, aber auch leichtere Farben: helles Grün, Lila und lichtes Gelb“, passt vollkommen auch für die Miniaturen unserer Handschrift.

Das merkwürdigste Analogon bildet aber die Darstellung der Trinität. Trotz des stark verjüngten Masstabes sieht man auf unserer Reproduktion

* „Vatikanische Miniaturen“, S. 40. Hiezu die Tafel XXII.

ganz deutlich, dass Gott mit zwei Gesichtern, einem älteren, langbärtigen und einem jüngeren dargestellt wird, und dass auf der Schulter der doppelköpfigen Gestalt eine Taube sitzt; genau dieselbe Darstellung findet man nun in der erwähnten Vatikanischen Handschrift, wovon man sich durch die von Beissel gebotene Nachbildung überzeugen kann.



Dantes Commedia (cod. 2600)

Es ist nicht belanglos, hervorzuheben, dass auch in dem neapolitanischen Gebetbuch der Hofbibliothek bei der Darstellung der Trinität ein eigenartiges Spiel mit der den heiligen Geist symbolisierenden Taube getrieben wird — sie erscheint dort (Fol. 207b) ganz klein, nur bei genauester Beobachtung erkennbar, auf dem Kreuzesholze flatternd, und zwar noch im Nimbus von Gott Vater — denn auch die vatikanische Bibelhandschrift weist nach Neapel: sie ist „per manus dompni Georgii sacerdotis de Neapoli“ geschrieben, und die Vermutung, dass auch die Wiener Bilderbibel in Neapel entstanden sei, erhält durch diesen Vergleich eine Stütze.*

In erster Linie sprechen für die neapolitanische Provenienz stilistische Kriterien; es ist eine anerkannte Tatsache, dass die neapolitanische Malerei von der Mitte bis zum Ende des Trecento sich in zwei Hauptrichtungen scheidet, d. h. teils unter dem Einfluss Giottos, teils unter dem Simone di Martinos steht: und so finden wir denn auch in diesem Miniaturenwerk,

* Der auf Fol. 456b unserer Handschrift erscheinende Schreibervermerk: „Qui scripsit scribat, semper cum domino vivat, Vivat in celis Johannes nomine felix“ gibt keinen Anhalt für die Provenienzbestimmung.

ähnlich wie bei dem angevinischen Gebetbuch*, Proben der giottesken wie der senensischen Schule vor; letztere kommt noch charakteristischer zur Geltung als die florentinische: besonders die grünliche Untermalung der Fleischteile wirkt bei manchen Bildern in grellster Weise. Dies im einzelnen darzulegen, Details der zum Teil sehr originellen Randverzierung (zum Beispiel die stilisierten Cherubim, mit denen die Darstellung Christi als Cherub im angevinischen Gebetbuch Blatt 217 zu vergleichen ist) eingehender zu beschreiben, bildet Aufgabe einer besonderen Studie; einer solchen wäre dieses bisher so gut wie unbekannte Miniaturenwerk gar wohl würdig.

Das nämliche gilt von einer stattlichen Zahl von Werken der italienischen Profanillustration, denen wir uns jetzt zuwenden.

Man braucht z. B. die Handschrift, welche den Roman de Troie des Bénoît de Sainte-More enthält** (cod. 2571), nur flüchtig zu durchblättern, um sich zu überzeugen, dass dieses noch dem XIV. Jahrhundert angehörige Manuskript, das für die Kunstgeschichte bisher nicht vorhanden war, ein sehr beachtenswertes Denkmal italienischer Malerei darstellt. Fast zweihundert Miniaturen schmücken dieses Exemplar des französischen Romans, und Prinz Eugen von Savoyen, aus dessen Sammlung Cimelien allerersten Ranges, wie der Cœur d'amour épris Renés, in die Hofbibliothek übergingen, hat wieder seinen Kennerblick bewährt, als er dieses prächtige Stück seiner Privatbibliothek einverleibte.

Die im ersten Augenblick vielleicht auffallend erscheinende Tatsache, dass der Roman eines französischen Trouvères, der in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts lebte, gerade von einem italienischen Meister des Trecento mit so grosser Sorgfalt illustriert wurde, ist in den bereits früher kurz angedeuteten literarischen Verhältnissen begründet. Die damalige literarische Machtstellung Frankreichs hatte zur Folge, dass nicht nur Handschriften altfranzösischer Texte nach Italien gebracht, sondern hier, namentlich in Oberitalien, auch fleissig kopiert wurden.***

Wir können hier den durch diese Handschrift angeregten Gedanken, Verbreitung der altfranzösischen Literatur durch italienische Kopisten, nicht verfolgen. Eine Fülle internationaler Anregungen, wirkliche Geistesgeschichte des Mittelalters, für welche die Antike die grossartige Grundlage bot, tritt da jedem, der einigermassen mit dem älteren Schrifttum der beiden

* Genauere Vergleichung der Miniaturen in dem oben erwähnten angevinischen Gebetbuch und in unserer Bibel lehrt einige bemerkenswerte Analogien kennen; so ist die Trinitätsdarstellung, deren wir eben gedachten, auf Fol. 395 der Bibel insoferne wiederholt, als nur die winzig kleine Taube weggelassen wurde, ferner bieten sich für die heranschwebende segnende Figur des Erlösers auf Fol. 51, 65, 79 des Gebetbuchs Parallelen in der Bibel (z. B. Fol. 332 ff. und sonst).

** Vgl. Joly, Aristide: „Bénoît de Sainte-More et le Roman de Troie", 2 Bände, Paris, 1869 bis 1871.

*** So stellte Ad. Mussafia („Handschriftliche Studien", II, Wien, 1863, S. 2) und nach ihm Ad. Bartoli („I codici francesi della Biblioteca Marciana", Venezia, 1872), sowie Dom. Ciàmpoli („I codici francesi della R. Biblioteca Nazionale di San Marco", Venezia, 1897) fest, dass die meisten französischen Manuskripte der Marciana von italienischen Abschreibern herrühren. Vergl. auch Paul Meyer, „Romania", XI (1882), 258 ff. und G. Paris, ebenda, IX (1880), 500 ff.



Petrarcas Trionfi (cod. 2649)

Kulturvölker vertraut ist, lebendig vor das Auge.* Die antike Sage ist, wie gerade unser Kodex lehrt, auf italienischem Boden nicht erst durch die Humanisten wiedergewonnen worden. Die Renaissance hat hier nur eine Bewegung verstärkt, die bereits vor ihr wirksam war.

Wie der klassische Philologe den durch Homer inspirierten Schöpfungen der Kunst bei der Interpretation mit Recht breiten Raum gestattet, so wird auch der Romanist die durch Bénoîts Roman angeregten Bildwerke nur mit Schaden vernachlässigen, wenn er dessen Bedeutung für das geistige Leben des Mittelalters von der höchsten Warte aus würdigen will. Wie weit diese Bedeutung reichte, dafür spreche hier nur ein Beispiel für viele. In einem gehaltvollen Aufsatz über die Werkstatt der Embriachi zu Venedig (Jahrbuch XX, 220 ff.) hat Julius v. Schlosser dargelegt, dass ein Teil der von Mitgliedern jener berühmten Plastikerfamilie im XIV., besonders im XV. Jahrhundert hergestellten Skulpturen an Bein-Cofanetti, und zwar die Reliefs mit Darstellungen aus der Geschichte Jasons und der Argonauten, auf Bénoîts „Roman de Troie" als Stoffquelle zurückgehen, und dass „den einzelnen Motiven sichtbar eine gemeinsame Vorlage der Werkstatt zugrunde liegt" (a. a. O., S. 261). Man darf wohl annehmen, dass diese Vorlage eine illustrierte Handschrift des Romans gewesen sei; wissen wir doch jetzt, dass die Genesismosaiken von San Marco auf Darstellungen der Cottonbibel

* Einige dieses Thema betreffende Spezialuntersuchungen sind verzeichnet von Ottino, G. und Fumagalli G.: „Bibliotheca bibliographica italica", Roma, 1889, S. 238, 315, 341, 349, und Betz, Louis P.: „La Littérature comparée", Strasbourg, 1900, S. 55 ff.

zurückgehen, und erst jüngst hat Hans Graeven, indem er Typen der „Wiener Genesis“ auf byzantinischen Elfenbeinreliefs nachwies (Jahrbuch XXI, 91 ff.), eine Reihe ähnlicher Fälle namhaft gemacht. In der Tat bietet nun unser Wiener Bénoît-Manuskript Miniaturen, die mit einigen von Schlosser behandelten Reliefs unverkennbare Ähnlichkeit zeigen. So ist die an Bénoît (v. 1650 ff.) anschliessende Darstellung auf einem Kästchen des Musée de Cluny: „Jason nimmt das in Kindesgestalt geformte Zauberbild von Medea entgegen“ (a. a. O., 262, Fig. 22), fast eine in die Plastik übertragene Wiederholung der Miniatur auf Fol. 11 unserer Handschrift, nur mit dem Unterschiede, dass Jason hier nicht vor Medea kniend dargestellt wird. Wenn Schlosser hervorhebt, dass auf den Reliefs „die Liebesszene mit Medea keine Spur von jener Sinnlichkeit verrät, wie sie die Verse Bénoîts durchglüht“, so ist zu bemerken, dass der Miniator dem Text gerechter wird als der Bildhauer, da gleich neben der Übergabe des Zauberbildes die beiden Liebenden in inniger Umarmung zu sehen sind, und zwar so, dass Medea den sich etwas passiver haltenden Jason fest an sich drückt und küsst; zur Rechten sehen wir gar neben den Liebenden ein Bett — den Kopf der Medea, die offenbar in demselben lag, und Jason, der ihr naht, hat ein Vorläufer des Senators Bérenger völlig abgerieben und ausgelöscht. Der Bilderzyklus der illustrierten Handschriften des „Roman de Troie“ ist, wie man aus diesen leicht zu vermehrenden Parallelen sieht, ein wertvolles Supplement zur Erklärung der gedachten Reliefs, da er ihnen zeitlich gewiss vorangeht.

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet gewinnt natürlich die für den ganzen Text durchgeführte Illustration des Bénoît-Romans unserer Handschrift erhöhte Bedeutung. Ohne besonders grossen Kunstwert zu beanspruchen, erregen die zahlreichen Bilder als sorgfältig und nicht ohne Verständnis durchgeführte Erklärungen eines beliebten Textes Aufmerksamkeit. Die mühevolle illustrative Arbeit ist nicht bloss für unsere Handschrift allein geleistet worden, sondern auch — wie wir ja bereits wiederholt sahen — anderweitig zur Verwertung gelangt.

Mit dem Bildwerk unserer Handschrift selbst blieb bisher natürlich auch der Umstand unbeachtet, dass diese Illustrationen jenen des Exemplars der Pariser Nationalbibliothek F. fr. 782 (ancien 7189) aufs engste verwandt sind. Die Miniaturen des Pariser Manuskripts, die P. Paris in seinem Katalog hervorhebt („Les manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi“, VI, 161), kehren auch in der Wiener Handschrift vollkommen genau mit allen charakteristischen Kennzeichen wieder; nur die Seitenzahlen differieren. So heisst es bei Paris: „Remarquez surtout fo. 1 (Wiener Handschrift 1 r), médaillons des inventeurs des sept arts; fo. 2 v (Wiener Handschrift 2 r), vue d'une bibliothèque, couvertures de livres à la fin du XIVe siècle“, fol. 5 (Wiener Handschrift, Fol. 3), Bénoît de Sainte More lisant son ouvrage à des disciples attentifs“ u. s. w.

Überdies hat Paul Meyer in einer sorgfältig geführten kritischen Untersuchung der Handschriften des „Roman de Troie“ festgestellt, dass das Pariser



Petrarcas Trionfi (cod. 2649)

Manuskript fr. 782 und das Wiener Exemplar auch in ihrem Texte enge miteinander verwandt sind („Romania“, XVIII, 1889, 93 f.).

Mit Rücksicht auf den bildlichen Schmuck dürfte zu dieser Gruppe auch die St. Petersburger Handschrift Nr. 3 gehören, über die Joly (a. a. O., I, S. 7) kurze Mitteilungen veröffentlichte. Sie ist wahrscheinlich in Italien geschrieben (a. a. O., I, 9) und „orné de belles miniatures presque sur chaque page“; das entspricht ja dem Bilderbestand in den beiden eben erwähnten Handschriften, die sich im Umfang nicht wesentlich von der Petersburger unterscheiden.

Es bilden denn die genannten Bildercodices eine Gruppe für sich, die der italienischen Illustrationsexemplare des französischen Romans, welche, wie die Bibles historiées in Frankreich, ja auch die uralten byzantinischen Bibelillustrationen, von denen wir in der Wiener Genesis ein Fragment kennen lernten, werkstattmässig hergestellt wurden. Die Werkstätte, um die es sich bei den Bénoît-Manuskripten handelt, festzustellen, wird vielleicht bei der genauen Vergleichung ihres Bilderschmuckes möglich sein. Die Miniaturen des Wiener Exemplars sind toskanisch, die landschaftlichen Hintergründe, wie das ja zu erwarten ist, giottesk. Über die Herkunft der Handschrift stand bisher nur so viel fest, dass sie aus der Sammlung des Prinzen Eugen in die Hofbibliothek gelangte, wie der bekannte, prächtige Marroquinband mit dem Wappen Savoyens dartut. Durch die neue Hülle, die das Manuskript erhielt, sind freilich vielleicht Hinweise auf die Provenienz, die der frühere Einband und die ursprünglichen Kustoden bieten mochten, verloren gegangen.

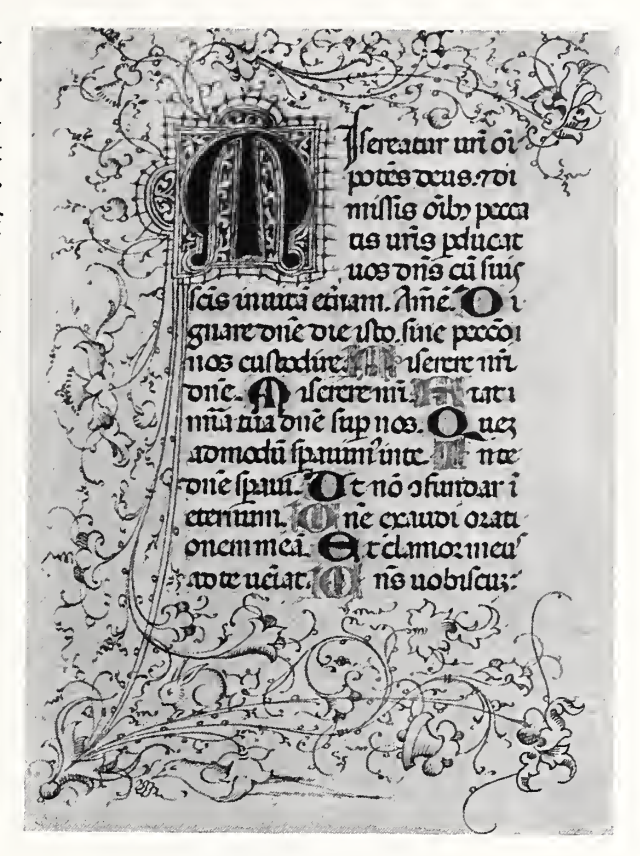
Die Erforschung der voreugenianischen Schicksale des Manuskripts ist gleichbedeutend mit einem lehrreichen Einblick in mittelalterliche Kunst und ihr gewordene Gunst auf italienischem Boden. Die Handschrift, wenn auch Werkstattarbeit und gewiss nicht von einem Künstler ersten Ranges miniiert, war mit ihren fast zweihundert Bildern nur für einen reichen Bibliophilen erwerbbar.

Hält man unter den italienischen Häusern Umschau, die in dem letzten Jahrhundert des Mittelalters ansehnliche Büchereien, und zwar solche mit bedeutenden Beständen französischer Handschriften anlegten, so kommen im vorliegenden Falle — abgesehen von den Gonzagas — in erster Linie die Estes in Betracht; waren sie es doch, die ihren Ursprung von den Troianern ableiteten — die Stadt Este soll der Sage nach von dem Troianer Ateste, Antenors Gefährten, gegründet worden sein (vergl. hierüber Gorra, „Testi inediti di Storia Trojana“ S. 88f.) — und es ist begreiflich, dass sie einem solchen „Ahnenbuch“, wie dem „Roman de Troie“, Aufmerksamkeit schenkten. In der Tat finden wir bereits in dem 1436 angelegten Inventar der Estensischen Hausbibliothek neben anderen Trojabüchern auch einen „Libro uno chiamado Troiano, in franxese, in membrana, coverto de chore verde“ („Romania“, II, 53). Kürzlich hat H. J. Hermann in einer gründlichen Studie über die Bilderhandschriften der Estes (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen XXI, 117 ff.) diese Exemplare französischer Werke besprochen (S. 128) und mit Recht darauf hingewiesen, dass der Bilderschmuck der Manuskripte in dem Inventare fast gar keine Berücksichtigung fand; die Identifizierung der angeführten Stücke mit etwa noch erhaltenen Miniaturmanuskripten der Estes wird hierdurch sehr erschwert.

Es ist aber doch möglich, noch einen Schritt weiter zu gehen, und zwar an der Hand eines zweiten Inventars der Este-Bibliothek aus dem Jahre 1488, das auch die Blattzahl der Manuskripte verzeichnet; mit Hilfe dieser Kennzeichen gelang es A. Thomas („Romania“ XVIII, 296 ff.), verschiedene, heute an weit entlegenen Fundstätten (Pariser Nationalbibliothek, Bodleiana in Oxford) verstreute Manuskripte als Stücke der alten Este-Bibliothek wiederzuerkennen. Dieses Inventar verzeichnet nun einen „Liber Trojanus in membranis. N. 30, Cart. 188“, also einen „Roman de Troie“-Codex mit 188 Blättern. Hiemit stimmt vollkommen die Blattzahl des Harleianus Nr. 4484 im Britischen Museum zu London (H. L. D. Ward, Catalogue of Romances I, 35 ff.), und doch wäre es ein vorschnelles Beginnen, dieses Exemplar ohne weiteres mit jenem Este-Manuskript zu identifizieren. Der Text gehört nicht zu der durch die italienische Gruppe vertretenen Rezension; die Miniaturen (figurale Füllungen von fünfzehn Initialen) sind im Vergleich zu dem reichen Bilderschmuck dieser Gruppe dürftig zu nennen, und ausserdem fehlt auch der leiseste Hinweis, dass das Londoner Manuskript je eine andere Reise gemacht habe, als höchstens die über den Canal.

Die Wiener Handschrift des Romans enthält 189 Blätter und kommt in der Blattzahl, wenn man von dem Harleianus absieht, unter den Manuskripten

dieses Textes, soweit ich das Material überblicke, der im Este-Inventar vom Jahre 1488 verzeichneten Ziffer, am nächsten*; es ist nicht ausgeschlossen, dass der Verfasser des Inventars das letzte Blatt, auf dem nur eine Kolumne Text steht, nicht mitgezählt hat; noch leichter ist es möglich, dass bei der Zählung (eine alte Foliierung fehlt) ein kleiner Irrtum unterlaufen sei**. Gibt man diese Möglichkeit zu, dann sprechen die unzweifelhafte italienische Provenienz und die reiche, der Este-Bibliothek würdige Ausstattung für die Identifizierung unseres Manuskripts mit dem „Troiano" des Inventars***.



Gebetbuch (cod. 1981)

Die Miniaturen unserer Handschrift sind, wie bereits bemerkt, kulturhistorisch zwar lehrreich, künstlerisch jedoch im allgemeinen nicht hervorragend. Die Hintergründe sind zumeist gemustert (eine wohlfeile, damals in der italienischen Miniaturmalerei gewöhnliche Übung); die nicht häufigen Zugeständnisse an das Landschaftliche gehen über das Mittelmass der florentinischen Landschaftsmalerei des XIV. Jahrhunderts nicht hinaus. Hin und wieder zeigt sich aber selbständiges, nicht erfolgloses Streben, zu individualisieren, Bewegung und Empfindung auszudrücken. Dieser Gesichtspunkt war für die Wahl des hier reproduzierten Bildes massgebend, das die Verse der Dichtung 26983 ff. und 26997 ff:

„Icele nuit sans plus targier
Quant li jorz prist a esclarcier
Troverent Thelamon ocis;
Les braz, lo cors et tot lo vis
Ot detrenchie d'espees nues.
Ci ot assez palmes batues.

*Die ihr so nahe verwandte Pariser Handschrift f. fr. 793 zählt 207, die Petersburger Nr. 3, 167, unter den in Italien aufbewahrten die beiden Venezianer 234 und 152 (aus der Sammlung Gonzaga, vergl. „Romania", IX, 509), die Neapolitaner 177, die Mailänder 199 Blätter.

**Cod. fr. VII der Marciana z.B., der 138 Blätter zählt, ist im Gonzaga-Katalog v. J. 1407 mit der Bemerkung „cart. 139" verzeichnet. Die Identität ist aber zweifellos.

***In den Besitz Eugens ist die Handschrift möglicherweise durch Vermittlung Carlo Emanuele D'Estes gelangt, der für den Prinzen in Mailand Büchereinkäufe besorgte (Arneth, „Prinz Eugen", I, 72).

Molt fu Thelamon regretez
Molt fu de toz plainz et plorez:
Molt ont retrete sa proece" u. s. w.

illustriert. Entsetzen und Trauer der Griechen, die Aiax Telamonius in seinem Zelte ermordet auffanden, werden gut geschildert; besonders ist die lebhafte Bewegung der dem Zelt zunächst stehenden Gestalten recht anschaulich zum Ausdruck gebracht.

Es bedarf bei dem bekannten Reichtum der Hofbibliothek an italienischen Bilderhandschriften nicht erst des Hinweises, dass der Übergang zu den Meisterwerken der Renaissance auf dem Gebiet der Buchillustration in der Miniaturenausstellung vortrefflich verfolgt werden kann. Wie mächtige literarische Einflüsse hiebei mitspielten, wurde bereits mehrfach betont; es darf als ein erfreuliches Zusammentreffen bezeichnet werden, dass die beiden Führer in dieser Bewegung, Dante und Petrarca, in eben derselben Sammlung nicht nur durch schön ausgestattete Exemplare ihrer Werke vertreten sind, sondern uns auch hier in effigie vergegenwärtigt werden.

Die Wiener Handschrift der Commedia Dantes (cod. 2600) hat Colomb de Batines („Bibliografia Dantesca", I, 270 f.) kurz erwähnt und dann Ad. Mussafia (Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, XLIX, 144 ff.) eingehend auf ihren Text hin untersucht. Die Kunstforschung und die Dante-Ikonographie nahm noch nicht Gelegenheit, sich mit ihr zu beschäftigen — weder Alfred Bassermann („Dantes Spuren in Italien", Heidelberg, 1897), noch Ludwig Volkmann („Iconografia Dantesca", Leipzig, 1897), die über illustrierte Dante-Handschriften so reiches und sorgfältig erläutertes Material vorlegten, scheinen sie zu kennen. Doch hält es nicht schwer, auf Grund dieser Forschungen unserem Dante-Manuskript eine bestimmte Stelle unter den illustrierten Commedia-Handschriften zuzuweisen; es gehört zur Gruppe jener zahlreichen Exemplare, die, fast durchwegs toskanischen Ursprungs*, nur auf den Titelblättern der drei Cantiken Miniaturen enthalten. Für diese Titelillustrationen hatten sich ziemlich feste Typen ausgebildet, die Bassermann, a. a. O., 214, charakterisiert; beim Inferno: „Dante im Walde mit den drei Tieren und Vergil und im Hintergrunde den sonnbeschienenen Berg, manchmal auch nur ein Teil dieser Situation." Selbstverständlich ist dem Anfangsbuchstaben N eine gewisse Rolle bei der Ausschmückung des ersten Blattes zugewiesen, und wiederholt erscheinen in dem N Dante und Vergil im Gespräch, so schon in einem der ältesten und wohl dem prächtigsten Manuskripte dieser Gruppe, in dem 1337 geschriebenen Commedia-Exemplar cod. 1080 der Bibliothek des Fürsten Trivulzio zu Mailand. Die dort mannigfaltig ausgestattete Randornamentik auf dem ersten Blatt des Inferno (reproduziert bei Bassermann, Tafel 9) ist hier nach einer Seite hin vereinfacht — nur die drei Tiere sind übrig geblieben — dagegen ist, wie bei dem Titelblatt dieser Cantica in der Handschrift der Mailänder

* Auf das nördliche Italien weisen bei unserer Handschrift, wie Mussafia a. a. O. bemerkt, dialektische Eigentümlichkeiten des Textes; einige derselben gehören der Venezianer Mundart an.

Brera (Carta, a. a. O., Tafel V) ein Drache mit geschmackvoller Ornamentik, die an heraldischen Zierat erinnert, hinzugekommen, sowie die drei Augen mit dem Zirkel; das ganz selbständig rechts in der Ecke prangende Bildnis (dante alagerii) ist spätere Zutat.



Gebetbuch (cod. 1981)

So verständlich auf dem Infernobilde der Angriff des Drachen auf die in der eben angedeuteten Art symbolisierte göttliche Schöpfung ist, so scheint dieses Motiv in den Dante-Handschriften, soweit ich sehe, nicht eben häufig zu sein. Den Zirkel finden wir in der Hand des Schöpfers auf der ersten grossen Miniatur der mehrfach erwähnten Bible historiée (cod. 2554). Aufmerksamkeit verdient das bis jetzt noch ganz unbekannte Dante-Bildnis; es stellt den Dichter etwa im Alter von 40 Jahren dar; der deutliche Bartanflug erinnert an die Stelle in Boccaccios „Vita di Dante", wo er von dessen „cappelli e barba spessi" spricht. Der ernste, scharfe, durchgeistigte Blick des Denkers und Dichters ist gut zum Ausdruck gebracht, und das charakteristische, uns durch zahllose Bildnisse Dantes geläufige Profil des grossen Florentiners ist in dieser schwach mit Carmin lavierten Federzeichnung bereits zu finden.

Weit geringere Individualisierung zeigt das Bild Petrarcas in der Handschrift der Trionfi des Dichters (cod. 2649), wie ja im allgemeinen die figürlichen Darstellungen dieser sonst reich und mit prächtigen Ornamenten ausgestatteten Handschrift sich nicht über das Durchschnittsmass erheben. In diesem Sinne ist die Kontroverse über den künstlerischen Wert der Miniaturen sowohl der Wiener, wie auch der mit ihr aufs engste verwandten Dresdener Trionfi-Handschrift (königl. öffentliche Bibliothek, O 26) zu entscheiden.*

Beide Handschriften stammen von demselben Kalligraphen, Jacobus Veronensis, der sich am Schluss des Textes in beiden Exemplaren nennt; die

* Frimmel Th., „Beiträge zu einer Ikonographie des Todes", Wien, 1891, urteilt (S. 49), sie sei fast ebenso prächtig, wie das schöne Exemplar der Trionfi in der Pariser Nationalbibliothek (F. ital. 548); dagegen Essling-Müntz, Pétrarque 163: „Dans toute l'illustration pétrarquesque, il n'est rien de plus infime que ces miniatures de Vienne et de Dresde."

Wiener Handschrift wurde am 18. Juni 1459, die Dresdener am 29. April 1460, also kurze Zeit später, vollendet. Wir nennen Jacobus Veronensis absichtlich einen Kalligraphen. Die Sauberkeit, welche die zierliche Schrift und die ungemein reiche, manchmal zu reiche Anwendung der Goldtechnik auszeichnet, charakterisiert auch die üppige Ornamentik, das weisse Gerinnsel zwischen den farbigen, vielfach goldgehöhten Füllungen; gegenüber diesen Vorzügen sticht das Handwerksmässige der figürlichen Darstellungen, deren Schwierigkeit der Schönschreiber nicht gewachsen war, merklich ab. Buchholz nahm deshalb, sowie mit Rücksicht auf die Fassung der Schlussklausel „Per me Jacobum Veronensem" (statt „Scriptum per ....") an, dass sowohl Text wie Bilder von ein und derselben Hand herrühren.*

Derselbe Forscher hat erkannt, dass das auf dem ersten Blatt der Dresdener Handschrift erscheinende Wappen — auf Feld 1 und 4 des quadrierten blauen Grundes die französischen Lilien, auf 2 und 3 ein weisser Adler — das der ferraresischen Herzoge sei, und dieses Manuskript, wie aus der Datierung (1460) hervorgeht, Borso von Este gehörte. Da nun das Dresdener Manuskript sich als eine Nachbildung des früher entstandenen Wiener Exemplars darstellt, so wird man wohl annehmen können, dass auch dieses für einen Mäcen bestimmt war. Der Spruchschild auf dem zweiten Titelblatte ist, wie man sieht, leer geblieben. Die auf Blatt 35 v („Triumph der Tugend") und 37 v („Triumph des Ruhmes") in Medaillons erscheinenden Männerbildnisse (Brustbilder) sind zu schematisch gehalten, um zur Ermittlung der Provenienz beitragen zu können. Aus einem Brief des Kardinals Alessandro Albani, datiert Rom, 7. Juli 1725, geht hervor, dass dieser Kirchenfürst das Manuskript dem Prinzen Eugen zum Geschenke darbrachte.**

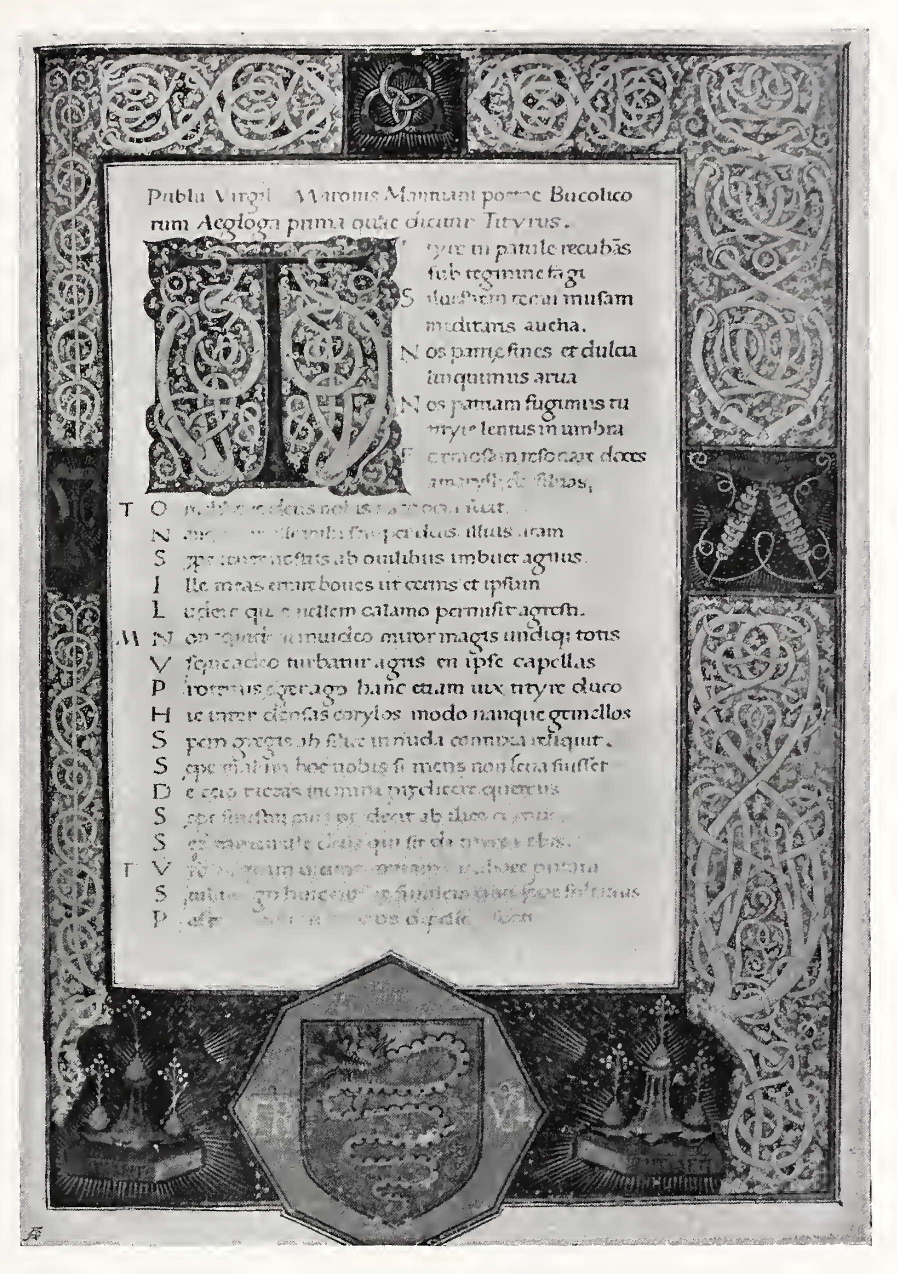
Die hier vorgelegten Proben reproduzieren die beiden ersten, den Trionfo d'amore einleitenden Vollbilder der Handschrift. Die Vorwürfe sind durch den Text der ersten Verse dieses Trionfo gegeben. Petrarca schläft im Grünen (Ivi fra l'herbe ... vincto dal sonno) und sieht im Traume den Triumphwagen Amors (Vidi un victorioso et sommo duce — Pur come un di color che 'n Campidoglio — triumphal carro a gran gloria conduce). Durch die prächtige Publikation von Essling-Müntz wird es möglich, unsere Darstellung des Triumphes der Liebe*** mit den überaus zahlreichen anderen, die den nämlichen Vorwurf nicht nur in Handschriften, sondern auch auf Fresken, Tafelgemälden, Wandteppichen, Reliefs u. s. w. enthalten, zu vergleichen.†

* Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, XXII (1887), 128 ff.

** Ein Blatt mit einem Auszug aus dem betreffenden Schreiben ist in die Handschrift eingeklebt. Der Absender meint naiv, dass das Petrarca-Manuskript „de tempi del medesimo" sei.

*** Eine sich auch auf dem entsprechenden Bilde des Dresdener Exemplars findende Eigentümlichkeit derselben Darstellung besteht darin, dass dem Triumphwagen Amors nicht Jupiter, sondern ein gefesselter Papst voranschreitet; Essling-Müntz sehen in der Gestalt einen „monarque à triple couronne".

† Nicht berücksichtigt sind in der Publikation die bereits früher erwähnten Bilderhandschriften der „Documenti d'amore" Barberinos, die ob ihres Alters (Anfang des XIV. Jahrhunderts) eine bemerkenswerte Stellung in diesen Schildereien einnehmen.



Vergils Werke (cod. 71)

Das, was man mit Recht als posthumen Ruhm Petrarcas bezeichnete — die Folgen jenes mächtigen Antriebes, den er zur Wiederbelebung des klassischen Altertums, zur literarischen und künstlerischen Betätigung auf diesem Gebiete gegeben hat — äussert sich auch auf dem Gebiet der Miniaturmalerei. Hiemit ist nicht bloss die von Künstlerhand gelieferte Interpretation seiner Werke gemeint, sondern auch die Fülle von Handschriften klassischer Autoren, deren Werke durch Petrarcas und der sich ihm anschliessenden, gleichgesinnten Genossen Bemühungen ungeahnte Wert-

schätzung erlangten und demgemäss auch in prächtigen Exemplaren vervielfältigt wurden.

Bevor wir die Handschriften klassischer Texte würdigen, welche dieser Bewegung ihren Ursprung dankten, sei durch ein Beispiel darauf hingewiesen, dass auch die den kirchlichen und Devotionswerken gewidmete Illustrationskunst auf italienischem Boden an jener Renaissance mächtig teilnahm. Hiefür sind die prachtvollen Corali des XV. und XVI. Jahrhunderts, von denen einzelne italienische Kirchen ganze Serien aufzuweisen haben, beredte Belege. Mit noch grösserem Kunstfleiss wurden Bibelwerke ausgestattet, und eines der herrlichsten Zeugnisse dieser Tätigkeit, die berühmte Borso-Bibel, befindet sich ja, wie bekannt, hier in Wien, und zwar in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este.

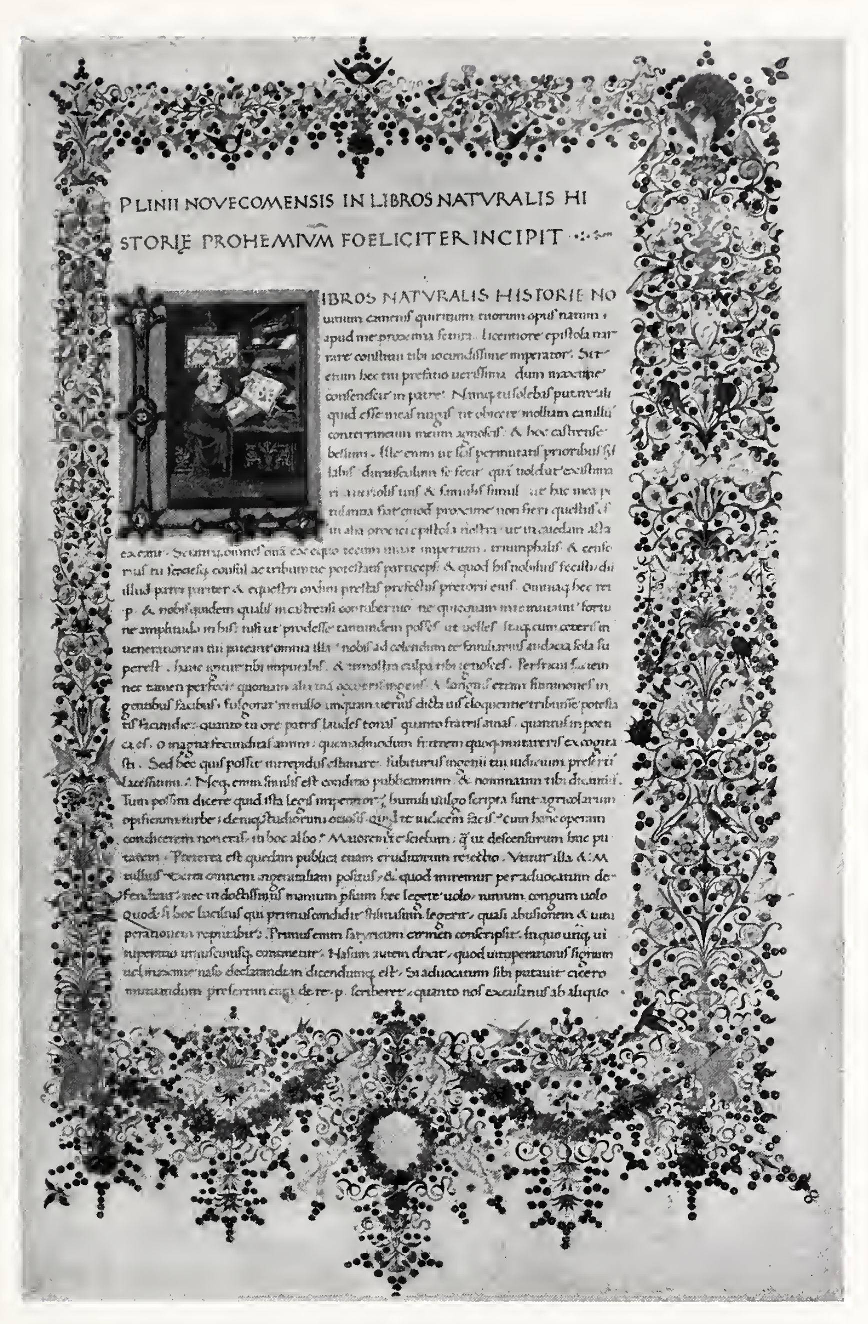
Die Miniaturen-Ausstellung legt zwar kein Denkmal von so imponierender Grösse und Pracht in der italienischen Abteilung vor, wohl aber eine ungemein zierliche und in mehrfacher Beziehung bemerkenswerte Probe der Devotionszwecken dienenden Miniaturmalerei des Quattrocento; es ist ein lateinisches Gebetbuch (cod. 1981), dessen wunderbar feiner Schmuck volle Aufmerksamkeit erheischt.

Das zu Beginn der Handschrift eingemalte Wappen der Contarini weist nach Venedig, die Eintragung Fol. 6 b (in dem Kalender, der den Gebeten vorangeht): Consecratio ecclesie nostre sancte marie de virgine auf die Kirche S. Maria delle Vergini; die Variante im „Stabat Mater" (Fol. 252): Inflammata et accensa — Per te virgo sim defensa, und andere Stellen in den Gebettexten zeigen, dass das Gebetbuch für ein weibliches Mitglied der Familie Contarini bestimmt war. Dieser Bestimmung entspricht die Ausstattung des Gebetbuches. Es ist durchaus in Silber und Gold geschrieben; ersteres ist freilich heute bereits stark oxydiert, dagegen hat sich die Goldschrift gut erhalten. Die wunderbare Zartheit der Zierstücke in Gold wird keine Nachbildung wiederzugeben imstande sein. In die reproduzierte Initiale „S" ist mit grosser Sorgfalt eine Darstellung der Verkündigung eingemalt.

Es ist dies ein ganz kleines Beispiel aus der Fülle von Darstellungen dieses Sujets, das in mannigfaltigen Variationen in den italienischen Bilderhandschriften anzutreffen ist. Maria sitzt unter einem Ciborium, den Engel sieht man kniend und eine Lilie in der Hand haltend ausserhalb desselben.

Aus der Menge des hier zur Verfügung stehenden Vergleichsmaterials sei eine ähnliche Darstellung in einer im Museo Civico zu Venedig (Cicogna Nr. 834, Riparto Commissioni M III, Nr. 297) aufbewahrten Dogeninstruktion hervorgehoben. Maria kniet dort in einer offenen, von Säulen getragenen Halle, der Engel, ähnlich wie in der Wiener Handschrift, links; goldene Strahlen, die auch in dem Wiener Bild angedeutet sind, führen von einer Engelsgestalt zur Jungfrau, und inmitten dieser Strahlen schwebt eine Taube.

Wie dieses Gebetbuch nur als einziges Beispiel für die überaus reiche, in kirchlichen und Erbauungsbüchern uns entgegentretende Illustrationskunst



PLINII NOVECOMENSIS IN LIBROS NATVRALIS HISTORIE PROHEMIVM FOELICITER INCIPIT

LIBROS NATVRALIS HISTORIE NO

Plinius, Naturgeschichte (cod. 2)

angeführt wird, so haben auch die auf den folgenden Blättern zu besprechenden Werke der Profanillustration nur als einzelne aus einer Fülle von Material ausgewählte Typen zu gelten; in überwiegender Mehrzahl sind es Denkmäler der wiedererstandenen Antike, Zeugnisse für die grosse Sorgfalt, welche man den Klassikerhandschriften zuwendete, insbesondere Specimina jener eingehenden bildlichen Interpretation der alten Texte,

welcher gerecht zu werden es eingehender philologischer und antiquarischer Untersuchung bedarf.

Wir beginnen mit einem Exemplar der Werke Vergils; dem Führer Dantes, dem heidnischen Klassiker, den das Mittelalter gern heilig gesprochen hätte, gebührt diese erste Stelle. Die Handschrift, die wir meinen (cod. 71), erinnert durch das stark ausgeprägte Gerinnsel* des Titelblattrahmens und der Initialen an die früher besprochene Petrarca-Handschrift, der sie auch in ihrer Entstehungszeit (1452) nahesteht. In das Gerinnsel der Vergilhandschrift sind Embleme eingemalt, die unser Interesse beanspruchen. Sie gehören, wie man sofort sieht, den Mailänder Sforzas an; Auftraggeber war, wie aus der Datierung erhellt, Herzog Galeazzo Maria, doch die später aufgemalte Eintragung zu beiden Seiten der Viper FR VI beweist, dass sich hier ein späterer Besitzer verewigen wollte.

Über den Ursprung einiger dieser Sforzaembleme („La vipera“, „Tre anelli incrociati,“ „Il morso“) hat Luca Beltrami nützliche Aufschlüsse erteilt.** Auch die von V. E. d'Azeglio in einer Publikation C. Silvy's*** gebotenen Erklärungen der Impresen sind hier mit Nutzen heranzuziehen. Betreffs des auf den ersten Blick nicht recht verständlichen Emblems mit den Blumenvasen, meint d'Azeglio wohl mit Recht (a. a. O. S. 24): „Cette impresa paraît représenter un vase, des ouvertures duquel poussaient des plantes; comme on en voit en Hollande pour les bulbes des jacinthes.“ Bemerkenswert sind die auf zweien der Embleme angebrachten deutschen Sprüche: „Mit Zeit (Zait)“ und: „Ich verghes nit“. Der erstgenannte Spruch ist aus unserer Reproduktion deutlicher erkennbar als der zweite (bei Bürste und Pferdegebiss); hiebei sei erwähnt, dass eben dieser letztgenannte Spruch in dem einen Impresenbuch (cod. 2168 der Trivulziana in Mailand) noch eine Erweiterung erfährt. Unter demselben liest man nämlich auf einem zweiten Spruchband noch:

„HIC | ET EN | CHES“

Die bisher noch nicht gefundene richtige Lesung dieser Zeichen kann wohl keine andere sein als: „Ich denk es.“†

Während bei dieser Handschrift die Fragen nach Entstehungszeit, Ursprung und Besitzer durch so deutliche Hinweise beantwortet werden,

* Für die Technik bei der Anfertigung dieser namentlich in Florenz zu reicher Entwicklung gelangten Buchzier ist der halbfertige Schmuck einer in der Ambrosiana zu Mailand aufbewahrten, Ovids Metamorphosen enthaltenden Handschrift (cod. G. 126 inf.) aufschlussreich. Zuerst wurde die Federzeichnung gemacht und das Gerippe des Gerinnsels durch besonders dicke Striche markirt. Dann wurden mit Mehlpappe die Striche, Punkte und Knöpfe aufgetragen, die das Blattgold erhalten sollten. Hierauf legte man die Farben, die das Gerinnsel einfassen (braun und blau) an; ganz zuletzt wurden die ausser den Rahmen fallenden Ornamente (Vögel und Blumen) und das Blattgold angebracht. Die Initialfüllung, für die der Raum ausgespart wurde, fehlt hier, abgesehen vom Titelblatte, durchwegs.

** („Divixia Vicecomitum“) Nozze Giuseppe Visconti — Carla Erba. Dal libro delle Arme Antique de Milano, cod. 1390 della biblioteca Trivulziana. 1900. Vgl. auch G. d'Adda in dem früher angeführten Aufsatze S. 353.

*** Manuscrit Sforza. Fac-Simile d'après le manuscrit original. Photographié et publié par C. Sily, London, 1860.

† So wird in einer italienischen Urkunde der Spruch: „Ich hof“ transkribiert mit „HIC OF“.

trägt ein anderes Prachtmanuskript, das wir hier anreihen wollen, ein Exemplar der Naturalis Historia Plinius des Älteren (cod. 2), keine bestimmten, hierauf bezüglichen Hinweise.* Man darf dies bedauern, denn die Randleiste, welche die erste Seite des Prooemiums einrahmt, gehört nicht nur zu den reichsten, sondern auch zu den geschmackvollsten Proben dieser Art, welche die Miniierkunst aufzuweisen hat. Es ist dies umsomehr hervorzuheben, als dieses herrliche Muster — wie ja so viele andere dieser Abteilung — von der Kunstforschung bisher noch nicht berücksichtigt, auch von Waagen nicht einmal erwähnt wurde. An Stelle des Gerinnsels tritt die reichste Anwendung des Blattpflanzen- und Blütenornamentes, das sich zum Teil um zierliche Kandelabersäulchen, rankt. Von besonderer Feinheit sind die eingezeichneten Tiere; namentlich die im ersten Drittel des rechten Randes angebrachten Rehe sind ungemein naturwahr und lebendig dargestellt. Das Ganze atmet französische Grazie und Feinheit. Die höchste Meisterschaft offenbart sich aber wohl in der Darstellung der Putti; es dürfte wenige Handschriften geben, in denen diese Figürchen in gleich freier, ungezwungener Haltung, so voll Leben und Bewegung dargestellt sind, wie eben auf unserem Specimen.



Vollbild aus dem Manuskripte mit Ciceros Reden (cod. 4)

Beachtenswert ist auch die Füllung der Initiale L, die uns Plinius in seiner Studierstube arbeitend vorführt. Der gelehrte Römer erscheint in einer Art Mönchskutte und hält vor dem Pult ein grosses illustrirtes Werk ausgebreitet; auf dem sich über dem Schreibtisch erhebenden Gestell liegen Bücher. An der Wand ist eine Weltkarte (in Form eines Kreisringausschnittes) angebracht, über derselben ein Astrolabium.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Schmuck der Titelseite unseres Manuskriptes zeigen die, freilich in viel kleineren Dimensionen gehaltenen Miniaturen einer Petrarcahandschrift der Trivulziana, Nr. 905.** Petrarca schreibt ebenso wie Plinius in seinem Studio; die Weltkarte ist genau so dargestellt wie in der Initialfüllung der Wiener Handschrift. Vielleicht gehören

* Als Schreiber nennt sich „Nicholaus Riccius Spinosus".

** Der gelehrte Bibliothekar dieser Sammlung, Herr Emilio Motta, hat sofort, als ich ihm eine Photographie des Titelbildes der Wiener Handschrift vorwies, der Konstatierung dieser Verwandtschaft beigestimmt. In Porro's Katalog findet sich ausser einer genauen Beschreibung der Trivulzio-Handschrift (S. 342) auch eine Nachbildung. (Vgl. auch Essling-Müntz, Pétrarque S. 83, S. 158 ff.) Der Irrtum Rosinis, dass die Miniaturen dieses Manuskripts Giulio Clovio angehören, ist längst berichtigt worden.

die Wiener und die Mailänder Handschrift derselben (Florentiner) Schule an, wie das Manuskript der Pariser Nationalbibliothek mit den Trionfi des Petrarca, das von A. Sinibaldi in den Jahren 1445 bis 1446 geschrieben wurde.*

Zu den Werken mit durchlaufender bildlicher Interpretation des Textes leitet eine Handschrift mit den Reden Ciceros (cod. 4) hinüber, die ausser dem eigentlichen, reich illustrierten Titelbild eine grosse Anzahl von Zierleisten, elegant ausgeführte Vignetten und dergleichen enthält. Der charakteristischeste Schmuck dieses Codex wird hier in einer Reproduktion vorgelegt, die leider die eigenartige Technik der Darstellung nicht erkennen lässt. Die Reiterstatue des mit Helm, Harnisch und Schwert bewehrten Königs Ferdinand I. von Aragon und Neapel ist ganz in Gold auf violett gefärbtem Pergament ausgeführt, und der dunkle Grund in den Schatten geschickt verwertet.** Unter dem Bilde liest man in Kapitalbuchstaben folgende Legende: „Ferdinando Aragonio | Regi Italico pacis et | miliciae ductori sem | per invicto aeterno | musarum splendori un | ico justitiae cultori | principi optumo | Cynicu escripsit.“

Der Schreiber, der sich hier nennt, (Johannes Marcus) Cynicus, hat also sein prächtiges Werk für die berühmte Bibliothek der aragonesischen Könige zu Neapel ausgeführt. Betrachtet man das heute in der Hofbibliothek aufbewahrte Exemplar, so hält es schwer, sich nicht die Schicksale jener herrlichen Sammlung vor Augen zu halten, die jetzt an so vielen Stätten verstreut ist, und im Laufe der Jahrhunderte reiche künstlerische Anregung — man erinnere sich zum Beispiel an das früher über die Amboise-Handschriften Gesagte — gegeben hat.***

Noch mächtiger werden welt- und kulturhistorische Erinnerungen lebendig, wenn man sich in das Studium zweier griechischer, mit Bildern italienischer Meister geschmückter Handschriften vertieft, denen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen, einer Sammlung der kleineren Schriften des Aristoteles und der Nikomachischen Ethik desselben Philosophen. (Phil. graec. 2 und Phil. graec. 4.)

Manuskripte der Werke des griechischen Philosophen, mit reichstem bildnerischen Kommentar italienischer Miniaturisten! Unwillkürlich erinnert man sich der Zeit, da die Kenntnis des Griechischen in Italien fast geschwunden war, und Petrarca Mühe hatte, sich einen Lehrer dieser klassischen Sprache

* Essling-Müntz, a. a. O., S. 161 Anm. und Mazzatinti, Manoscritti italiani nelle Biblioteche di Francia, Roma, I. (1886) 108.

** In ähnlicher Weise sind auch der aus dem 15. Jahrhundert stammenden Handschrift der Mailänder Ambrosiana A 243 inf., Cäsars Kommentare über den gallischen Krieg enthaltend, zwei Purpurblätter vorgesetzt, deren zweites eine ungemein feine Goldfederzeichnung aufweist: im Vordergrunde ein kugelgekrönter Obelisk, rückwärts eine von zwei Adlern flankierte Inschrift mit dem Titel, unter derselben eine römische Kampfscene. Für die Abbildung des Königs zu Pferde bildet unter anderem der Codex der Trivulziana N. 2158 ein Analogon, wo ein Trivulzio (Magno) zu Pferde, den Kommandostab in der Hand haltend, abgebildet ist.

*** Mazzatinti bietet in seinem Werke: La biblioteca dei re d'Aragona in Napoli ausser der Geschichte dieser Sammlung eine detaillierte Übersicht ihrer in Paris, Valencia und Wien aufbewahrten Überreste und bespricht (S. 185) auch unsere Wiener Handschrift. Fast ganz übersehen wurden jedoch die zum Teil prachtvoll ausgestatteten Handschriften der aragonesischen Bibliothek, die in den Eskorial kamen. Eine demnächst erscheinende Publikation des Schreibers dieser Zeilen wird hierüber berichten.



Aristoteles, Kleinere Schriften (cod. phil. gr. 2)

zu verschaffen; anderseits denkt man wieder an den Fall Constantinopels und an den reichen Strom griechischer Kultur, der, dem Anprall des Islam weichend, sich über Italien ergoss: so ist es denn nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, dass sich mächtige weltgeschichtliche Bewegungen in diesen Handschriften abspiegeln.

Ihre Bedeutung zu erschöpfen, ist nur einer sehr eingehenden Studie möglich. Diese ist glücklicherweise bereits geliefert; der Wiener Kunsthistoriker H. J. Hermann hat in einem gehaltvollen Aufsatze: „Miniatur-Handschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III.

Acquaviva“* neben anderen Manuskripten auch den eben genannten eine Behandlung gewidmet, die sowohl was den Bilderschmuck, wie auch ihre Stellung in der italienischen Kunstgeschichte anlangt, fast als abschliessend bezeichnet werden kann; es sind, wie hier gelegentlich bemerkt sei, die einzigen der hier aus der italienischen Abteilung vorgeführten Codices, denen eine so durchaus entsprechende Würdigung zuteil wurde.

Über den Lebens- und Bildungsgang des staatsmännisch bedeutenden, kriegstüchtigen und wohlunterrichteten Herzogs von Atri (im Neapolitanischen), Andrea Matteo Acquaviva (geb. 1458, † 1529), über die reiche, von diesem Fürsten angelegte Sammlung von Bilderhandschriften mit Werken der antiken Klassiker, deren Überreste sich heute zum Teil in Wien, zum Teil in Neapel befinden, über ihre kunsthistorische Bedeutung und über die Ergebnisse der stilkritischen Vergleiche derselben, speziell über die Meisterfrage bei den Miniaturen der beiden erwähnten Manuskripte, die Reginaldus Pyramus da Monopoli und seiner Schule verdankt werden, hat Hermann so eingehend berichtet, dass es schon mit Rücksicht auf den hier gesteckten Rahmen sich empfiehlt, auf seine Ausführungen zu verweisen.

Doch sei auch an das erinnert, was bei Besprechung des Roman de Troie des Bénoît de Sainte-More angedeutet wurde. Lange bevor man von der eigentlichen Renaissance sprechen kann, war auf italienischem Boden die antike Sage Gegenstand bildlicher Erläuterung, und das muss festgehalten werden, wenn man die reiche Ausnützung derselben in den Bildern der Acquavivahandschriften, zum Beispiel die Vorwürfe aus der Odyssee auf Blatt 45b der Ethik des Aristoteles, richtig beurteilen will. Aber von der naiven Auffassung antiken Lebens und Webens, die aus den illustrierten Bénoît-Manuskripten spricht, bis zu jener souveränen Beherrschung philologisch-antiquarischer Kenntnisse, von der die Acquavivahandschriften zeugen, ist ein gewaltiger Schritt, den zu verfolgen ebenso anziehend wie lehrreich ist.

Was uns an der zuerst genannten Handschrift (mit den kleineren Schriften des Aristoteles) zunächst auffällt, ist die Initialfüllung, in der eine unbekleidete weibliche Gestalt erscheint; langes blondes Haar umhüllt ihren Leib und in ihrem Schoss ruht eine Weltkugel, die sie mit Milch aus ihren Brüsten benetzt. Hermann hat eine Reihe analoger, meist gleichzeitiger Darstellungen namhaft gemacht. Sein Material sei durch den Hinweis auf eine durchaus ähnliche Darstellung ergänzt, die wohl den ältesten dieser Gattung beizuzählen ist: findet sie sich doch in einer Handschrift, die niemand geringerem als Francesco Petrarca gehörte. Aus dieser hat Pierre de Nolhac** eine kleine Miniatur veröffentlicht, die uns die Grammatica gleichfalls als nackte, sitzende, mit ihren Brüsten die Jünger nährende Frau vorführt.

* Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIX. (1898, 147 ff.)

** Manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Pétrarque, Gazette archéologique XIV (1899) 25 ff. Auch Essling-Müntz, Pétrarque, haben (S. 51) diese Miniatur reproduziert, die allegorische Gestalt jedoch irrig als Mathematik erklärt.



Aristoteles, Nikomachische Ethik (cod. phil. gr. 4)

Der Vergleich jener Miniatur mit den unserigen bestätigt einerseits das über die lange Kontinuität bildlicher Interpretation im allgemeinen, anderseits aber auch das über den Reichtum neuer bildlicher Motive Bemerkte.

Man beachte das Beiwerk, das die „Natur", die ja den Grundgedanken der aristotelischen Physik zum Ausdruck bringt, auf unserem Blatte erhielt. Sie wird von einem Rahmen, auf dem wir eine reich ausgebildete Renaissancearchitektur gewahren, umschlossen. In der Mitte der Basis das Wappen des

Herzogs, flankiert von einer Nereide (links) und einem Triton (rechts); zwischen den Säulen die allegorischen Gestalten der Pax und der Sapientia. An den Säulen lebensvoll bewegte Putti, Embleme, Edelsteine u. s. w. Ganz oben wird eine Münze mit dem Kopf des Augustus von zwei Steinböcken gehalten. Es ist ja bekannt, dass Augustus im Zeichen des Steinbockes geboren worden ist.

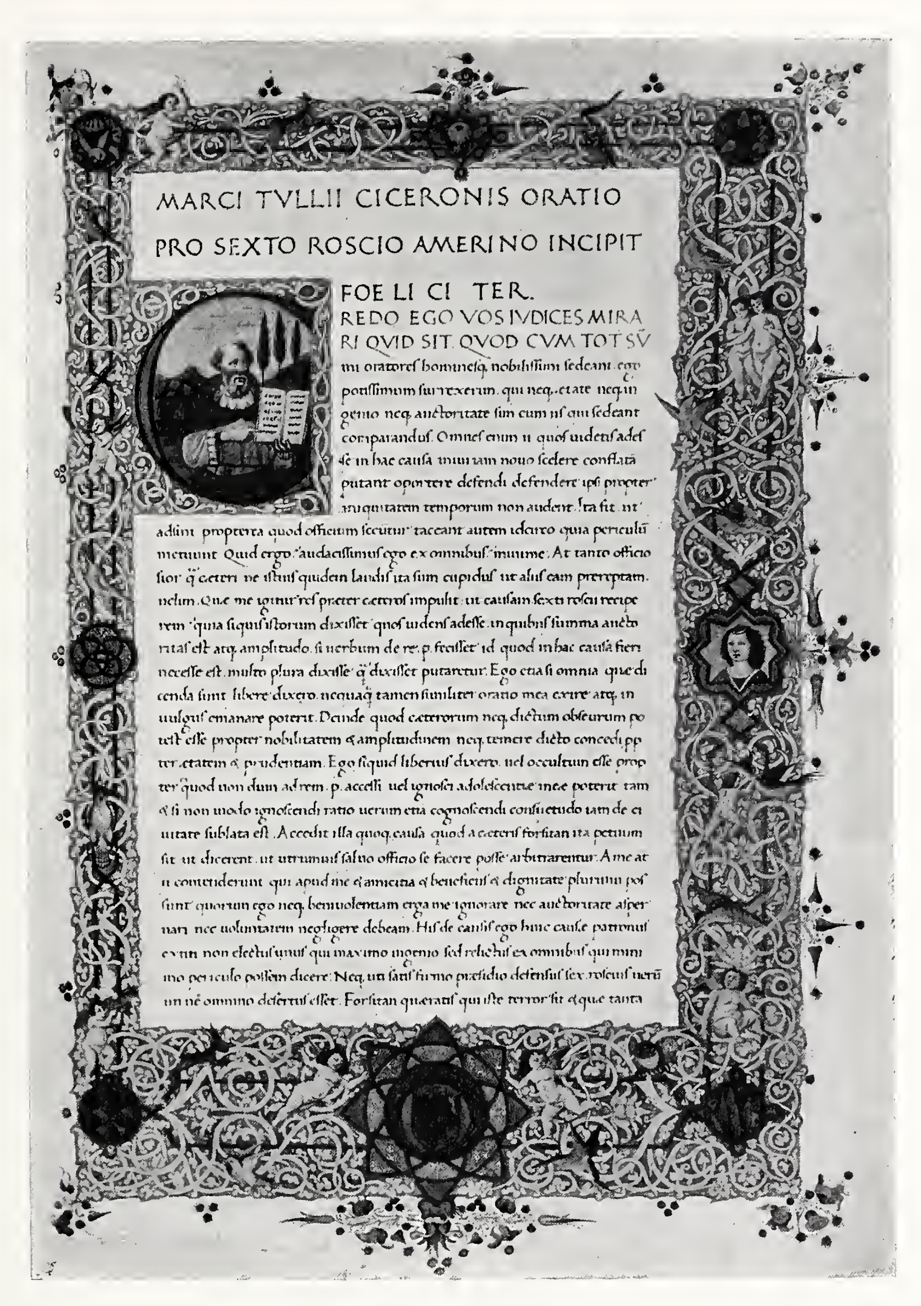
Dient schon in dieser Handschrift die antike Sage und Geschichte der darstellenden Kunst der Renaissance, so gilt dies in noch viel höherem Masse von den Miniaturen der Handschrift mit der Nikomachischen Ethik des Aristoteles. Jedes der zehn Bücher des Werkes trägt ein Titelbild, dessen reich detaillierte Komposition dem Inhalte des betreffenden Teiles angepasst ist.

Dem umständlichen bildlichen Kommentar liegt ein vorher konzipiertes wissenschaftliches Programm zugrunde. Schon Waagen hat die Vermutung ausgesprochen, dass die Autorschaft dieses Programmes auf den Herzog selbst zurückgehe, und Hermann hat diese Ansicht durch den Hinweis auf die ausgebreitete Gelehrsamkeit Andrea Matteo III. noch des eingehenderen begründet.*

In dem Mittelbild der hier reproduzierten Miniatur, das den philosophischen Grundgedanken der Ausführungen des Aristoteles veranschaulichen soll, und das, von mythologischen und historischen (hie und da auch genremässigen) Darstellungen umrahmt wird, gewahren wir eine Frauengestalt. Es ist die Freigebigkeit, die bei Aristoteles in dem betreffenden (vierten) Buche Eleutheriotes heisst, und die trotz des geänderten Namens doch im wesentlichen nichts anderes versinnbildlicht, als eine alte Bekannte, die Megalopsychia auf dem Aniciabilde des Dioskorides, einem der ältesten Bilder, mit dem die vorliegende Studie sich zu beschäftigen hatte; auch dort spendet die freigebige Frau dem bedürftigen schöpferischen Genius Goldstücke. Ungezwungen können wir auf eines der ältesten Denkmäler der Miniaturenkunst zurückgreifen, um das Wesentliche einer Darstellung auf einem Bilde zu erläutern, wo eben dieselbe Kunst in ihrer höchsten Blüte eines ihrer letzten Worte gesprochen hat.

Rechts und links von der Mittelgruppe erscheinen als Gegenstücke Tantalus und eine Danaide. Bezüglich der übrigen, nicht durchwegs leicht zu deutenden Darstellungen sei auf Hermanns eingehenden Kommentar (a. a. O., S. 173ff.) verwiesen. Zutreffend erkennt er, dass auf den Randminiaturen Alexanders des Grossen Edelmut und Seelengrösse das im Texte

* Nicht mit Unrecht hat die Forschung auf diesen Punkt, auf die künstlerische Verwertung altklassischer Motive nach programmatischen Anweisungen, grossen Wert gelegt. Mit der Ausbreitung des Humanismus und der von ihm getragenen Kultur hat diese Übung auch in ausseritalienischen Ländern Fuss gefasst. Kaum liesse sich ein bezeichnenderes Beispiel nachweisen, als die Ausschmückung des Kriegsschiffes, das Don Juan de Austria nach Lepanto führen sollte. Das bezügliche Programm, an dem der spanische Humanist Juan de Malara mitarbeitete, bietet wohl die denkbar reichste Ausnützung der klassischen Antiquitäten zu einem solchen Zwecke und füllt einen starken Band. Man vergleiche hierüber meinen Aufsatz: „Die Galeere des Don Juan de Austria bei Lepanto“, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XV (1894) 1 ff.


MARCI TVLLII CICERONIS ORATIO
PRO SEXTO ROSCIO AMERINO INCIPIT
FOE LI CI TER.
REDO EGO VOS IVDICES MIRA
RI QVID SIT. QVOD CVM TOT SV

Ciceros Reden (cod. 11)

behandelte Thema exemplifizieren. Links (in der Mitte) breitet Alexander seinen Mantel über die Leiche des Darius; in der gegenüberstehenden Szene rechts dürfte auf Alexanders Grossmut gegenüber dem verwundeten König Porus angespielt worden sein; der Elephant deutet wohl auf diesen Eroberungszug des Macedoniers. Auch auf dem unteren Breitbilde, das uns an ein Meeresufer führt, erscheint rechts Alexander (in prächtiger Rüstung und mit violettem Mantel); ihm gegenüber ein opfernder Priester. Hermann vermutet, dass Alexanders Aufenthalt in der Oase Siwah, wo ihn die Ammons-

priester für einen Sohn des Jupiter erklärten, und die Gründung Alexandriens den Gegenstand dieser Darstellung bilden. —

War es schon ein gewagtes Beginnen, die Bedeutung der Acquavivahandschriften, vielmehr einer äusserst beschränkten Zahl von Proben derselben, auf dem hier notwendig so knapp bemessenen Raum zu würdigen, so gilt dies vollends von den Reliquien der weltberühmten Bibliotheca Corviniana, die, wenn auch nicht durch tiefeindringende, künstlerische Interpretationen, wohl aber an Zahl und verschwenderischer Pracht der Bilderausstattung die Handschriften des Herzogs von Atri übertreffen; von keiner Bibliothek des ausgehenden Mittelalters hatte die Exposition so viele der Bestimmung derselben würdige Bilderhandschriften vorzulegen, und diesem Umstande trägt auch unser Bericht durch eine grössere Zahl von Reproduktionen Rechnung.

Haben sich auch nach dem Untergange der Bibliotheca Corviniana, die, wie berichtet wird, fünfzigtausend Bände, darunter in überwiegender Zahl Manuskripte, umfasste, nur hundertfünfundvierzig Handschriften erhalten, die Kennern als sicher corvinianisch erscheinen, so bieten diese heute in den Bibliotheken zu Wien, Budapest, Göttweig, Wolfenbüttel, Dresden, Erlangen, Leipzig, München, Thorn, Paris, Besançon, Brüssel, Rom, Modena und Venedig aufbewahrten Reliquien im Verein mit den überlieferten, die Bibliothek des Königs Matthias betreffenden Nachrichten ein Material, das fast das Gesamtgebiet der italienischen Miniaturmalerei jener Zeit, sowie der Handschriftenkunde überhaupt umspannt. Über die für das geistige Leben Ungarns und gewiss nicht dieses Landes allein hochbedeutsame Gründung der Corviniana, über die zu diesem Zwecke eingeleiteten Aktionen, über den erlesenen Stab der Kopisten und Miniaturisten, die König Matthias beschäftigte, endlich über die Schicksale der herrlichen Sammlung, die nach ihres Schöpfers Tode (1490) in kläglichster Weise geplündert und zersplittert wurde, liegt eine Reihe von Spezialuntersuchungen vor, auf die hier verwiesen werden muss.*

Nur einige wenige der einschlägigen Momente mögen hier Erwähnung finden.

Unvergessen bleibt das Andenken des Mannes, der nicht bloss auf den wissenschaftlichen Unterricht, sondern auch auf die ganze Ausbildung des Königs Matthias bestimmenden Einfluss genommen hat. Johann Vitéz von Zredna hatte, wie so manche seiner Landsleute, seine Studien in Italien gemacht, und, in den humanistischen Fächern, namentlich in der lateinischen Sprache wohl bewandert, mit bedeutenden Humanisten und Gelehrten Verbindungen aufrechthaltend, die Aufmerksamkeit massgebender Kreise in Ungarn auf sich gelenkt; er war (1446) zum Reichsverweser erwählt, zum

* Der anspruchslos auftretende, jedoch durchaus gründlich gearbeitete Aufsatz von Ludwig Fischer: König Matthias Corvinus und seine Bibliothek (enthalten im Jahresbericht über das k. k. Staatsgymnasium im zweiten Bezirke von Wien, 1878), verwertet gewissenhaft die bis dahin erschienene Literatur. Johann Czontosi hat die Ergebnisse seiner eingehenden Forschungen über die Corviniana in dem Artikel „Corvina“ des im Verlage „Pallas“ zu Budapest erschienenen: „Nagy Lexikon“ niedergelegt (1896).



Ptolemaeus, Almagestum, lateinisch (cod. 24)

Bischof von Grosswardein, zum Kanzler Johann Hunyadis, zum Erzbischof von Gran (1465) ernannt worden. Die bedeutendste Mission erfüllte Vitéz als Erzieher des jungen Matthias. „Der Boden war für den Gärtner ein guter, und der Same, den dieser in ihn legte, fand Gelegenheit, Wurzel zu schlagen und sich zum prächtigen Baume zu entwickeln.“ (Fischer, a. a. O., S. 5); es liegen ausdrückliche Zeugnisse vor, die beweisen, dass des Königs Mäzenatentum seinem eigenen Bildungsgang und Bildungstrieb entsprungen war.

Als wichtigstes Merkmal, Reste seiner Büchersammlung, die berühmten „Corviniani", wiederzuerkennen, gilt das ungarische Wappen mit einem azurblauen (oder silbernen) Herzschilde, das den einen goldenen Ring im Schnabel tragenden und auf einem goldenen (oder grünen) Zweige sitzenden Raben aufweist. Das Landeswappen selbst, über dem sich stets eine goldene Krone erhebt und an dessen Seiten hie und da die Buchstaben M und A (Matthias Augustus) erscheinen, ist in vier Felder geteilt: Im ersten vier (drei) silberne und vier rote Balken (Alt-Ungarn). Im zweiten (roten) Felde ein zweiarmiges (silbernes) Kreuz — das apostolische — (Neu-Ungarn), manchmal auch der doppeltgeschwänzte böhmische Löwe. Im dritten Felde oft wieder das Wappen Alt-Ungarns, mitunter auch der böhmische Löwe. Im vierten Felde der böhmische Löwe, einigemale drei gekrönte goldene Leopardenköpfe auf blauem Grunde (Dalmatien).

Auch dort, wo dieses Hauptmerkmal der Corviniani fehlt oder bis zur Unkenntlichkeit übermalt erscheint, finden sich, abgesehen von Indizien, die in vielen Fällen der Einband* darbietet, gewisse typische Embleme, welche gar häufig den corvinianischen Ursprung verraten.** Zu solchen gehören ausser dem bereits erwähnten Raben mit dem goldenen Ringe im Schnabel: eine Getreidepuppe, ein Ziehbrunnen, ein Fass, eine Sanduhr, diese häufig zusammen; ferner ein Diamantring, ein Globus, ein geflügelter Drache, dessen Schwanz dreimal um den Hals gewunden ist; nebst diesen emblematischen Dekorationsmotiven findet zur Verzierung des Randes der ganze Reichtum des italienischen Renaissanceornaments Verwendung: Genien, die manchmal mit Raben spielen, Knaben, die eine Rolle in der Hand halten, Edelsteine und Perlen in herrlichen Fassungen; Medaillons mit den Büsten von römischen Kaisern, sowie von Gelehrten; ebensowenig fehlen allegorische Darstellungen.

Hiemit ist wohl das Wesentlichste dessen angedeutet, was Waagen (ohne auf die Sache selbst einzugehen) unter dem „ganz eigentümlichen Charakter"*** der Corviniani verstehen mag.

Diese allgemeinen Bemerkungen erhalten ihre beste Illustration durch die überaus wertvollen, in der Hofbibliothek aufbewahrten Reste jener Sammlung, speziell durch die hier in Reproduktion gebotenen Blätter.

Das erste wurde einer Ciceros Reden enthaltenden Handschrift (cod. 11) entnommen. Das in der Mitte des unteren Randes ersichtliche Wappen, über dem ein goldenes Kreuz erscheint, ist, wie man auf den ersten Blick ersieht, nicht das corvinianische; es gehört eben jenem Johann Vitéz de Zredna, auf dessen grosse Verdienste um die Ausbildung des königlichen Mäcens hingewiesen wurde. Dass eine jener Handschriften vorliegt, die der König nach dem Sturze des Kirchenfürsten

* Über diesen Ausführliches bei Fischer a. a. O. S. 22.

** Ein gutes Beispiel bietet hiefür der heute in der Marciana zu Venedig aufbewahrte, erst nach des Königs Tode vollendete Prachtkodex des Marcianus Capella mit Miniaturen des Attavantes, den ich in Venedig daraufhin selbst prüfte.

*** Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien II, 107.



Theophylactus, Auslegung der Briefe d. h. Paulus (cod. 656)

aus dessen Gütern eingezogen habe, wird von Fraknói und Czontosi als sicher angenommen.*

Der durch Genien und Vögel belebte, durch Medaillons mit emblematischen Darstellungen unterbrochene Renaissancerahmen weist rechts in einem Achteck ein schönes Miniaturporträt auf. Es sei auf die Ähnlichkeit hingewiesen, welche das Titelblatt der freilich viel kleineren und minder

* Vgl. dagegen Fischer a. a. O., S. 9 f.

wertvollen Handschrift der Mailänder Ambrosiana, L. 102, sup. (Ciceros Tusculanen) aufweist. Auch dort erscheint Cicero in der Initiale, jedoch etwas jünger und mit vollem Kopfhaar; das Buch, das er in der Hand hält, ist geschlossen; ein landschaftlicher Hintergrund fehlt.

Ganz besonders reich ist die Randleiste auf dem Titelblatt der lateinischen Übersetzung des Almagestes des Claudius Ptolemaeus (von Georg von Trapezunt ins Lateinische übersetzt, cod. 24). Wir stehen vor einer sinnfälligen Äusserung reichquellender Darstellungskraft italienischer Miniaturmalerei der Hochblüte. Man achte auf die prächtigen Frauengestalten (in Medaillons), welche die sieben Kardinaltugenden allegorisieren, auf die Säulen, welche die Medaillons verbinden und auch in der Initiale (P) verwertet sind, ein Motiv, das in der lombardischen Kunst, auch in der Baukunst, vielfache Anwendung fand. Der von einer Frauengestalt getragene Wappenschild mit dem kleinen Raben im Herzschilde wird von zwei Tritonen flankiert, deren Muskulatur sorgfältigst zum Ausdruck gebracht wird. Versteht man diese Sorgfalt bei den zwei Giganten, so erscheint sie uns maniriert, wenn sie sich auch den Putti zuwendet, die hierdurch Gliederpuppen ähnlicher werden, als zarten Engelskindern.*

Vollendete Typen der durch Matthias munifizent geförderten Miniaturmalerei sind die Bildwerke in den Handschriften mit der Auslegung der Briefe des heiligen Paulus, verfasst vom Erzbischof Theophylactus (auf dem Titelbilde dem heiligen Athanasius zugeschrieben, cod. 656), in den Briefen des heiligen Augustinus (cod. 653) und in dem Kommentar des heiligen Hieronymus zu Matthaeus Markus u. s. w. (cod. 930). Der Meister, der den bildnerischen Schmuck der beiden erstgenannten Codices im Auftrage des Königs herstellte, ist niemand geringerer als Attavantes de Attavantibus aus Florenz, der bedeutendste Schüler des Domenico Ghirlandajo, der grösste Künstler Italiens auf dem Gebiet der Miniaturmalerei und Lieblingsminiaturist des Königs.**

In Codex 656 ist das Corvinianische Wappen mit einem andern übermalt; es gehört Johann Markgrafen von Berg und Grafen Walhain (vgl. Fischer a. a. O., S. 28). Die Anordnung der Tritonen und Genien ist sehr ähnlich der des Titelblattes des Martianus Capella in der Markusbibliothek zu Venedig, einer Handschrift, die mit der unsrigen das Schicksal teilt, dass die bildlichen Indizien ihrer Provenienz zum Teil unkenntlich gemacht wurden. Nur zum Teil, denn hier wie dort haben sich

* Der Name des Meisters, der diese Miniatur gemalt hat, ist noch nicht eruiert, doch stellt Czontosi a. u. a. O. 216 mit Rücksicht auf den Charakter der Ausstattung fest, „dass der Trapezuntius des Budapester Museums, der Wiener Ptolemaeus, der Wolfenbüttler Tolhopf, der venezianische Averulinus, der Münchener Beda venerabilis, der Pariser Joannes Santinus und die Handschrift Wladislaus des II. der Nürnberger Stadtbibliothek von demselben Miniator gemalt sind“.

** Über die von ihm mit Bildern geschmückten Corviniani vergleiche den Aufsatz von Johann Czontosi: „Corvinische Handschriften von Attavantes“, Zentralblatt für Bibliothekswesen III (1886), 209 bis 217. Einen Teil der Attavantes-Literatur stellt Arnauldet, Pierre: Études sur Attavante et son école, Paris 1899 (Extrait du „Bibliographe moderne“), S. 3 f., zusammen.



Augustinus, Briefe (cod. 653)

die charakteristischen corvinianischen Embleme: Getreidepuppe, Ziehbrunnen, Fass und Sanduhr erhalten.*

Dieselben vier Embleme finden sich auch in cod. 653 (mit dem lesenden heiligen Augustinus in der Initiale D), wo das corvinianische Wappenschild unberührt geblieben ist.

* In der Wiener Handschrift erscheint ausserdem in der Mitte der oberen Randleiste das altungarische Wappen, auf der rechten Randleiste der mährische Adler.

In dem Bildschmuck des Titelblattes hat Attavantes ein an Reichtum, Geschmack und sorgfältiger Durchführung kaum zu übertreffendes Meisterwerk geschaffen. Die Randleisten legen ein halbes Dutzend herrlicher Muster reichster Renaissancezier vor und sind in solcher Feinheit und Klarheit durchgeführt, dass sie geradezu als Vorlagen für Goldschmiede angesehen werden können.

Auch in der Hieronymus-Handschrift (cod. 930) erscheint das königliche Wappen unberührt; wie aber dieses Wappen an sich schon Variationen aufweist, bezüglich welcher unsere allgemeinen Bemerkungen zu vergleichen sind, so können auch die reich ausgestatteten Randleisten mit dem Schmuck der Attavantes-Handschriften nicht in eine Linie gestellt werden. Man hat vermutet, dass sie dem Florentiner Franc. Ant. de Chierico zuzuweisen sind. Die in den teils ovalen, teils kreisrunden Eckmedaillons erscheinenden Apostel sind mit besonderer Sorgfalt ausgeführt. Ähnlich sorgsames Studium bekunden das Porträt des Königs Matthias in der Mitte des linken und das Bild des Erlösers mit der Weltkugel in der Mitte des rechten Randes. Grosse künstlerische Feinheit atmet auch die unter dem Titel und neben den Text gestellte, den am Schreibpult arbeitenden heiligen Hieronymus darstellende Miniatur. Es ist, wie man sieht, keine Initialfüllung; das Bild hat sich von solchem Anschluss völlig emanzipiert, diese stilistisch vielleicht anzufechtende Freiheit aufs Schönste genützt. Die geistige Arbeit ist auf dem Gesicht des würdigen Heiligen vorzüglich zum Ausdruck gelangt, nicht minder die Heimlichkeit der Studierstube. Bei allem Ernst der Darstellung hat sich der Meister darin gefallen, einen jungen Burschen beim Fenster hereingucken und den Kirchenvater bei seiner Arbeit beobachten zu lassen. So bewundernswert sämtliche Einzelheiten der Randleisten erscheinen, so kann man sich doch der Empfindung nicht erwehren, dass durch die im ganzen überladene Komposition die Wirkung derselben wesentlich beeinträchtigt wird.

Geradezu verschwenderisch ist die Ausstattung der beiden ersten Blätter der berühmten Handschrift mit der im Auftrage des Königs Matthias Corvinus von Antonio Bonfini hergestellten lateinischen Übersetzung der Werke des Philostratus (cod. 25).

Waagen machte darauf aufmerksam, dass diese beiden Blätter aufs engste mit den Miniaturen eines heute in der Bibliothèque Royale zu Brüssel aufbewahrten Missales verwandt sind. Dieses Manuskript gehört ebenso wie der Wiener Philostratus zu den prächtigsten aller erhaltenen Corviniani und trägt die Signatur des Meisters Attavantes, der fünf Jahre an ihrer Ausschmückung gearbeitet haben soll. Hierdurch wird Waagen veranlasst, auch die Miniaturen der Wiener Handschrift „mit Sicherheit demselben Künstler“ beizumessen. In beiden Manuskripten führt das Titelblatt in der Mitte die freie Nachahmung eines antiken Triumphbogens mit einem Bogen vor. In dem Wiener Exemplar gewahrt man an dem Postament einen Kampf von Kentauren, darüber einen Bären an der Kette


et Lucas Euangelista testatur dicensq̄m quidem multi
conati sunt ordinare narrationem rerum que in nobis
complete sunt sicut tradiderunt nobis. qui ab initio ip̄i
uiderunt sermonem. et ministrauerunt ei. et perseue
rantia usq; in presens tempus monumenta declarant; q̄
a diuersis auctoribus edita. diuersarum heresium fuere
principia. Ut est illud iuxta aegiptios & Thomam et
Mathiam et Bartholomeum. duodecim quoq; aplorum
et basilidis atq; appelles. ac reliquorum quos enumerare

Hieronymus, Kommentar zu Matthaeus, Markus u. s. w. (cod. 930)

und einen Knaben mit einem Spiess; innerhalb des Bogens ist (in Inschriftenform, wie beim Titel des Hieronymuscodex) die Widmung des Buches an Matthias, unter dem Postament sein von Marmormasken umgebenes Wappen.

Am linken Rande werden Grossbronzen mit den Porträts des Matthias Corvinus (Mitte), des Nero (oben) und des Hadrian (unten) durch

Renaissancekandelaber verbunden; als Gegenstücke rechts Apoll mit Marsyas („eine berühmte antike Kamee, einst im Besitz Lorenzos von Medici des Erlauchten", Waagen), Claudius, Faustina. Unter der Widmung der gegenüberstehenden Seite fällt die Füllung der Initiale N auf: König Matthias zieht auf einem Triumphwagen in Wien ein (1485). Auf der oberen Leiste prangt, von Tritonen und Kindergenien umgeben, der „corvus"; in kleineren und grösseren Sechsecken auf den Seitenleisten Embleme, Allegorien, Kameen, Arabesken. Unten wieder das Wappen in herrlicher Umrahmung.

So gerne man Waagens Urteil zustimmen wird, dass das Ganze „den Eindruck vollendetster Pracht mache", ebenso sicher ist dieses Bilderwerk mit seinem Prunk ein Beleg dafür, dass die italienische Miniaturmalerei mit Attavantes auf jenem Höhepunkt angelangt war, wo ein Weiterschreiten als ausgeschlossen gelten musste.

Einen Abschluss der italienischen Miniaturmalerei bedeutet auch das Werk des Kroaten Giulio Clovio, dem der schwierige Versuch, das, was er bei Michel Angelo und Raphael lernend erschaut, im Kleinbilde zu verwerten, in überraschend glücklicher Weise gelang.* Das beweisen prächtige Miniaturen seiner Meisterhand, die sich in Rom (Vatikan), in Neapel und London befinden.

Auch die Hofbibliothek bewahrt eine köstliche Probe seines Könnens in der zierlichen Handschrift der „Stanze d'Eurialo d'Ascoli, Sopra l'impressa de l'Aquila" (cod. 2660), eines Gedichts, das den Kaiser Karl V., seine Waffentaten und seine Glaubenstreue verherrlicht. Die Handschrift, in ihrem Texte wahrscheinlich, in ihrem Bilderschmuck sicher ein Unikum, war in früheren Jahrhunderten bekannter als jetzt und hat, wie Mazzuchelli** überliefert, die Bewunderung des gelehrten Apostolo Zeno geweckt. Seitdem blieb das Manuskript weiteren Kreisen ziemlich unbekannt und nichts ist charakteristischer, als der Umstand, dass der italienische Gelehrte Emilio Debenedetti, der erst vor ganz kurzer Zeit eine eingehende Studie über Eurialo d'Ascoli veröffentlichte,*** von der Existenz unserer Handschrift keine Ahnung zu haben scheint. Das ist nicht so sehr vom Standpunkt der Literaturgeschichte, wohl aber von dem der Kunstforschung zu beklagen,† zumal die bisher gebotenen Würdigungen der Miniaturen unserer Handschrift manches zu wünschen übrig lassen. Bradley hat bei Besprechung derselben (a. a. O., S. 312 ff.) nicht eben allzu tiefe Auffassung bewiesen, und auch Waagen (a. a. O., S. 112) bekennt, bezüglich des Hauptblattes, „vor einer meist unverständlichen Allegorie" zu stehen.

* Vgl. Bradley, The life and works of Giorgio Giulio Clovio. London 1891.

** In seinen „Scrittori d'Italia" I, 2, 1158 (Ascoli, Eurialo d').

*** Notizie sulla vita e sugli scritti di Eurialo Moani da Ascoli, Giornale Storico della letteratura italiana XX (1902), 1 ff.

† Der Lokalpatriotismus der Stadt Ascoli ist soeben durch unsere Ausstellung angeregt worden, diese Stanze des Eurialo zu veröffentlichen. Der Sindaco dieser Stadt, Sign. Cesare Cesari, studierte eingehend diese Handschrift, liess eine Kopie machen und verspricht in einer mir vorliegenden Nummer des „Piceno" (vom 5. Januar l. J.) baldige Publikation des Textes, die wohl auch über den bildlichen Schmuck des Manuskripts etwas sagen wird.





Werke des Philostratus, lateinisch (cod. 25)

Wir verdanken ihm aber die Zuweisung der Bilder an Clovio, die als absolut sicher gelten darf, und ebenso wird man ihm beipflichten können, wenn er die wunderbare Weichheit und Zartheit der Figuren, deren graziöse Motive und warm bräunlichen, zart verschmelzenden Ton hervorhebt und an den Arabesken der Ränder „seltenste Schönheit und Eleganz“ rühmt.

Die Erklärung des ersten Blattes, die ihm nicht ganz gelang, hat davon auszugehen, dass wir hier vollständig auf dem Boden der Allegorie stehen. Das entspricht schon dem Titel des Werkes selbst.

„Impresa“ bedeutet zunächst „Unternehmung“, dann auch „Emblem“. Der kaiserliche Adler ist, wie aus dem Text hervorgeht, dem Aar Jupiters zu vergleichen, ja „Carlo auanza Gioue — Che l'Aquila per lui fá maggior proue“ (fol. 5b). Hält man nun die Andeutung, die gleich die erste Stanze bietet, hinzu: Ich, der Adler, habe viele ungewöhnliche und überraschende Dinge geleistet und die letzten Beweise meiner virtù gegeben

Sol per costei che qui meco si vede,

so entsteht die Frage nach der Bedeutung des weiblichen Wesens, über welches der Adler seine Fänge breitet („costei“), wobei zu bemerken ist, dass der brennende Scheiterhaufen mit dem darüber schwebenden Aar in der Sprache der „Hieroglyphen“ die Apotheose bedeutet.*

Der Adler nun ist in reiner, keuscher Liebe zu einer „uergine saggia, honesta e bella“ entbrannt (fol. 3a); er selbst sagt: „o uiuo, o casto, o nuouo amore — Che fai la morte . . . Parer soaue“ (fol. 11b). Karl hinwieder gleicht dem Adler:

Come è sembiante Carlo al grande augello,
Di Carlo augel, per fede et per amore (fol. 14).

Wird schon hierdurch die Vermutung nahegelegt, dass die „uergine“ wohl den katholischen Glauben bedeute, so erhält sie eine weitere Stütze durch die in der eben zitierten Stanze enthaltenen Verse:

Et Carlo fido, et d'heresia rubello
Va nel foco per Christo a tutte l'hore
Gloriati augello hormai, che sei sembiante
Di Carlo ch'è di fede il grande Atlante.

Vom Adler heisst es in der nächstfolgenden Stanze:

Sol l'era grata l'unica Donzella
Et sol fea del suo amor pudico acquisto
Come il gran Carlo fa di quel di Christo

und schon früher (fol. 12):

Quando l'ardente fiamma circondaua
Questo d'alta pietate Augello acceso
Nell'alto incendio si gioioso staua . . . .

* Vgl. Valerianus, Joannes Pierius: Hieroglyphica, Lib. XIX; De Aquila. (In der mir vorliegenden Ausgabe: Lugduni 1586, S. 177ff.)





Eurialo d'Ascoli, Sopra l'impresa de l'Aquila (cod. 2660)

Diese an letzter Stelle zitierten Verse hat Clovio wohl vor Augen gehabt, als er die Darstellung, die wir in der Mitte des Bildes gewahren, ausführte; für die Erklärung der Nebenszenen gibt der Text jedoch keinen Anhalt.

Waagen (a. a. O. II, 111 f.) hält es für sicher, dass die „Stanze“ sich auf den Zug Karl V. gegen Tunis (1535) beziehen; man kann, obwohl das Gedicht selbst keine ausdrückliche Bestätigung hierfür bietet, dieser Annahme nicht direkt widersprechen — „als der Fähnrich seines Feldhauptmanns Christus zog Karl im Juni 1535 über Meer, ganz von den Ideen der Kreuzfahrer erfüllt, die ja in Spanien noch lebendiger waren als irgendwo“* — und die von uns zitierten Stellen aus den „Stanze“ weisen ja, wie wir sahen, auf eine „impresa“, die um des Glaubens willen erfolgte. Die Darstellung in der Bildermitte würde dann also die todesmutige Verteidigung des Glaubens auf einem den Feinden des Christentums gehörenden Gebiet bedeuten, und auf Grund dieser Auffassung wären die jene Darstellung umgebenden Szenen zu erklären: Die Gruppe der Gestalten im Hintergrund rechts, die Frau mit den Kindern, die Carità, im Vordergrund rechts, und der in etwas abgewendeter Haltung stehende römische Krieger links. Der Aar in der Luft, der mit zwei Raubvögeln kämpft, bedeutet, wie Waagen vermutete, den Kampf Karls mit Tunis und Algier.

Dass Waagen die Eleganz, und Ausführung der Randverzierung zutreffend würdigte, wurde bereits erwähnt: „Auf einem zart rosa, aber abwechselnd auch grünen und veilchenblauen, mit Gold punktierten Grunde sind Arabesken in antiker Weise in Braun und Gold mit eingemischten Figürchen in raphaelischem Geschmack gemalt.“ Ein sehr schönes Gegenstück bildet der Randschmuck der gegenüberstehenden Seite, welche die Titelvignette (antiker Ruhmestempel, von Männern, Frauen und Kindern umgeben), den Titel und die erste Stanze enthält.

Auch auf dem Blatte 18a finden sich ähnliche prächtige Leisten, die den Beginn eines anderen Gedichts einschliessen, das gleichfalls den Ruhm Karl V. verkündet. Mehr als der Dichter hat Giulio Clovio dazu beigetragen, dies dem glorreichen Kaiser gesetzte Denkmal zu einem wirklich hervorragenden zu gestalten.

Erhöht wird sein Wert für uns dadurch, dass es zu einer Zeit entstand, da die Palatina Vindobonensis eben den Grund zu ihrer künftigen Grösse legte; um dieses kleine Buch, das seit seinem Entstehen im Besitz des Erzhauses geblieben war, sollten sich im Laufe der Jahrhunderte durch des gefeierten Kaisers und seiner Nachfolger Liebe zur Kunst all jene Prachtwerke scharen, die wir bisher zu würdigen versucht haben.

* Bezold, Friedrich von: Geschichte der deutschen Reformation, Berlin 1890, S. 661.

KLEINE NACHRICHTEN

KUNSTHISTORISCHER KONGRESS. Vom 9. bis 12. September hat in Innsbruck unter reger Teilnahme von Kunstgelehrten, Künstlern und Kunstfreunden aus allen Ländern unter dem Präsidium von Schmarsow (Leipzig), Neuwirth (Wien) und Semper (Innsbruck) der 7. internationale kunsthistorische Kongress stattgefunden. Die Tagesordnung enthielt eine Reihe sehr wertvoller Vorträge und Berichte. So besprach Dr. Hofstede de Groot (Amsterdam) die Gefahr der zunehmenden Verglasung in unseren Gemäldegalerien und wies darauf hin, dass diese aus England stammende, für Aquarell-, Pastell- und Gouache-Bilder noch am ehesten zu billigende Art, Kunstwerke vor Russ und Beschädigung zu schützen, auf dem Kontinent auch bei Ölbildern weiteste Anwendung finde und zur Folge habe, dass zahlreiche Bilder infolge der Spiegelung gar nicht mehr genossen werden können; auch die Schlagschatten, welche die durch Einfügung der Glasplatten stark ausladenden Rahmen werfen (im Louvre z. B. Schlagschatten bis zu 8 und 10 *cm*), seien höchst störend. Gründliche regelmässige Reinigung der Gemälde und sorgsame Bewachung der Galerien böten den besten Schutz; es sei noch nicht einmal erwiesen, ob die Glashülle nicht manchmal direkten Nachteil bringe, da die Glasplatten bekanntlich innen mehr anlaufen als aussen. Heute stehen die Dinge so, dass man das Erhabenste und Edelste, was die Vergangenheit überliefert habe, der Gegenwart entziehe, um es der Nachwelt zu erhalten. In einem höchst geistvollen Vortrage versuchte Leitschuh (Strassburg) das um 1240 geschaffene, mit „Godefrid" bezeichnete Reliquiar der Heiligen Atala (in der Magdalenakirche, früher in der Stephanskirche zu Strassburg), welches unter dem Einfluss der Strassburger Bauhütte vor dem Eindringen der französischen Gotik über Auftrag eines bischöflichen Ministerialen geschaffen wurde, auf eine Bestellung des Dichters von Tristan und Isolde, Gottfried von Strassburg, zurückzuführen. Schneider (Leipzig) sprach über südtirolische Schlösser, Winter (Innsbruck) über das Motiv des Adam im Braunschweiger Sündenfall des Palma Vecchio, Hofstede über die holländischen Bilder im Ferdinandeum, Alfons Siber (Hall) über die spätromanischen Fresken im Schloss von Avio, Dr. Bredt (Nürnberg) entwickelte den Plan eines kunstgeschichtlichen Zeitschriften-Repertoriums, Pazaurek (Reichenberg) regte die Errichtung von Kunstarchiven an. Von besonderem Interesse war Sempers Vortrag über alttirolische Malerei vom XIV. bis XV. Jahrhundert, der eine sehr willkommene Ergänzung der hauptsächlich durch Sempers unermüdliche Arbeit zustande gekommenen, höchst lehrreichen kunsthistorischen Ausstellung bot. In der Einleitung wies Semper auf die in Südtirol zahlreich erhaltenen Reste tirolischer Malerei vom XI. Jahrhundert an hin; dort im Süden war der Sitz der Herrscher (Meran), der Ausgangspunkt des kulturellen Aufschwungs und der politischen Ausgestaltung des Landes im XI. und XII. Jahrhundert. Die romanischen Malereien Tirols zeigen teilweise byzantinischen Charakter, teilweise einen frischen naiven Zug, der an die gleichzeitigen Miniaturen erinnert. Näherer Untersuchung bedarf noch das Verhältnis dieser Epoche tirolischer Kunst zu Italien. Nicht ohneweiters ist überall italienischer Einfluss zu behaupten, denn die Wandmalerei blühte damals ja auch in Deutschland und Frankreich. Im XIV. Jahrhundert entstehen einige Wandmalereien in Tirol von entschieden mehr nordalpinem Charakter, so die Fresken im Kreuzgange der Brixener Johanneskirche, Passionsbilder und Darstellungen des Martyriums Johannis, welche schon ikonographisch nicht unter italienische Einwirkung gestellt werden können. Dagegen ist es Tatsache, dass zu Ende des XIV. und zu Anfang des XV. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den Vorstössen der Scaliger, der Visconti (welche das nördliche Gardaseeufer in Besitz nahmen) und der Venezianer (die im XV. Jahrhundert bis Rovereto vordrangen), die Kunst Südtirols, auch Deutschtirols, vielfach von Italien beeinflusst wurde. Die Schulen von Verona und Padua weisen zu Ende des XIV. Jahrhunderts eine blühende,

fruchtbare Schule von Freskomalern auf, an deren Spitze Altichieri und Avanzo stehen (Werke z. B. in S. Felice und S. Giorgio in Padua); sie knüpfen an Giotto, doch mit viel Selbständigkeit an, Vermittler ist vielleicht Giovanni da Milano. Was geistige Tiefe betrifft hinter Giotto zurückstehend, führt Altichieri diese Schule in Hinsicht der Technik und der Wirklichkeitsdarstellung, durch Aufnahme zeitgenössischer Typen und Ausbildung des Kolorismus um einen guten Schritt nach vorwärts, und Altichieri ist es, der auf die südtirolische Kunst grossen Einfluss gewinnt; neben und mit ihm sein Schüler Stefano da Zevio, der eine weiche, sentimentale Richtung einschlägt und sich die geschwungene, gotische Linienführung zu eigen macht. Wälschtirol und im deutschen Südtirol Bozen, Brixen, das Pustertal und die Gegend am Nonsberg zeigen diese Einwirkungen, so die Fresken in der Vorhalle von S. Apollinare und im Domchor von Trient, ferner die in zwei Reihen übereinander an den Seitenwänden der Vigiliuskapelle am Bozener Kalvarienberg angebrachten Wandbilder mit Darstellungen des Martyriums des heiligen Vigilius und von Szenen des Marienlebens; die giotteske Richtung zeigt sich in der schlanken Säulenarchitektur, der veronesische Einfluss in der Charakteristik der Köpfe mit den verschiedenartigen Profilstellungen, auch bei der Gewandung. Dahin gehören auch die acht Bilder in S. Johann im Dorf und jene in der Johanneskapelle zu Brixen. Ein heimischer Meister, der unter Beibehaltung der italienischen Technik und der giottesken Umrahmung seiner Bilder einen deutschen Einschlag in die Malweise Tirols bringt, ist Hans Stockinger, dessen leider arg verdorbene Fresken mit Darstellungen aus dem Marienleben in Terlan (XV. Jahrhundert, Anfang) durch ihre fast wirre Komposition in grossen Gegensatz zur gemessenen Ruhe der Italiener treten. Besonders starken Einfluss hat von diesen zweifellos jener Stefano da Zevio ausgeübt, wie die Fresken am Portal der Kirche in Gries zeigen; von ihm ist es sicher, dass er sich in Tirol aufgehalten hat, am 23. April 1434 hat er bei einer Schenkung in Rughiero als Zeuge fungiert. Zu seiner Einflussphäre gehören die Gemälde im vierten Gewölbe des Brixener Kreuzganges (vier prächtig gekleidete schlanke Engelfiguren) und ein Wandbild der Anbetung, ferner die Bilder in S. Elena bei Deutschenofen. Auch die Darstellungen der höfischen Spiele in Runkelstein, besonders das Bild eines Ritters in einer der Fensterlaibungen des Schlosses, zeigen offenkundig veronesischen Einfluss. Daneben tritt aber immer stärker eine ausgesprochen tirolische Richtung; noch sind die Kopfbildungen in veronesischer Art, aber daneben treten immer derbere, echt tirolische Motive auf, so vor allem bei Darstellungen der Kreuzigung. Es ist Jakob Sunter, der um die Mitte des XV. Jahrhunderts der südtirolischen Kunst, wie seine Arbeiten im Brixener Kreuzgang und seine Tafelbilder zeigen, ein ganz deutsches Gepräge verleiht, der Frauentypus zumal erscheint ganz anders als bisher und völlig umgestaltet die Gewandbildung, die durchwegs brüchige Motive aufnimmt. Der italienische Einfluss verschwindet freilich nicht, die Pacher knüpfen neuerlich an Italien an, besonders Friedrich Pacher nimmt sich die Paduaner zum Muster, auch hat er wohl in Venedig geweilt, während Michael Pacher einen durchaus persönlichen Stil entwickelt. Diese Phase der tirolischen Kunstentwicklung zu veranschaulichen, war die Hauptabsicht der zu Ehren des Kongresses veranstalteten Ausstellung. Die frühesten Zeugnisse der Kunstübung des Landes konnten, da sie durchwegs Fresken sind, natürlich nicht beigebracht werden; auch die oben besprochene Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts konnte nur durch wenige Beispiele illustriert werden; aber immerhin verdeutlichen die auf Holz gemalten Temperabilder einer Kreuzigung und einer Dreieinigkeit, letzteres ein Votivbild der Familie Jauffenberg, aus dem Besitz des Chorherrenstifts Neustift, den italienischen, veronesischen Einfluss; dahin gehören auch einige Holzskulpturen aus dem Besitz Sr. Exzellenz des Grafen Wilczek. Die Brixener Schule der Mitte des XV. Jahrhunderts, welche im Ferdinandeum, im Kloster Wilten und in Brixen so reich vertreten ist, wird durch ein Werk, „Tod der heiligen Martha", veranschaulicht. Leider konnte die Schule des Jakob Sunter nicht zur Darstellung kommen; das von Semper kürzlich im Wiener Hofmuseum entdeckte, dahin gehörige interessante Doppelbild durfte nicht zur Ver-

fügung gestellt werden. Dafür aber ist die Schule Michael Pachers in bisher noch nicht dagewesener Vollständigkeit vertreten, wenn es auch nicht gelungen ist, die in München befindlichen, vom Allerheiligen-Altar des Brixener Domes stammenden Kirchenväter zu gewinnen, die indessen in guten Abbildungen vertreten sind. Doch konnte in dem Altarflügel mit Maria, Katharina und Margareta ein eigenhändiges Werk Michael Pachers vorgeführt werden, das als Rest des von Pacher zwischen 1495 und 1498 für die Franziskanerkirche in Salzburg hergestellten Flügelaltars anzusprechen ist. Michael Pachers Bruder Friedrich, welcher neuerlich italienische Züge in die Tiroler Malerei bringt und stark unter Mantegnas Einfluss steht, ist höchst interessant vertreten durch eine „Taufe Christi", das Mittelstück eines Flügelaltars und eine „Hinrichtung der heiligen Barbara". Von ganz besonderem Interesse sind die Gestalten der Heiligen Stephanus und Jakobus (Sammlung Sepp, München) und das Altarblatt der heiligen Jungfrau mit Margareta und Barbara (Vintler'sche Sammlung, Bruneck), welche in Haltung und Blick der Figuren, Bildung der Hände, Pracht und Wurf der Gewänder, die nächste Beziehung zu Michael Pacher zeigen, aber doch schon der Zeit nach seinem Tode, Anfang des XVI. Jahrhunderts, zugehören. Im Zusammenhang damit stehen die Werke des von Semper so genannten Neustifter Meisters des heiligen Augustin, von gleich scharfer Charakteristik, aber eigentümlich starrer Augenbildung. Aus der in Bozen unter unmittelbarem Einfluss Michael Pachers gestandenen Holzschnitzerschule stammten eine Reihe trefflicher Skulpturen der Ausstellung, so ein polychromierter Altar (Schwarz, Wien), eine reizende kniende Madonna (Dr. Figdor), sowie ein dem Grafen Wilczek gehöriger, bisher für eine Arbeit Tilm. Riemenschneiders gehaltener segnender Christus, welcher von Semper dem Michael Pacher zugeschrieben wird. Auch die tirolische Skulptur des XVI. Jahrhunderts war durch einige vorzügliche Stücke aus Wilczek'schem Besitz, so durch eine aus Meran stammende Maria auf einem Polster kniend, zur Seite Petrus und Paulus, und durch eine reizende polychromierte Büste Kaiser Maximilians I. vertreten.

Eine weitere Gruppe von Gemälden führte den farbenprächtigen Brixener Maler des XVI. Jahrhunderts, Andrä Haller, aus dessen Schule sich manch gutes Werk in Schleissheim findet, und Werke der nord- und südtirolischen Malerschulen des XV. und XVI. Jahrhunderts vor, welche fränkische und schwäbische Einflüsse zeigen. Eine Gruppe von Gemälden Tiroler Künstler des XVII. und XVIII. Jahrhunderts (Troger, Platzer, Knoller, Lampi sen., Jos. Koch u. a.) und eine weitere, Werke aller Länder aus tirolischem Privatbesitz enthaltend, beschloss die Ausstellung. Das tirolische Kunsthandwerk war leider nur sehr spärlich vertreten.

Man kann Professor Semper für die Veranstaltung der Ausstellung und für den lichtvollen Katalog und Vortrag nicht genug danken; er hat sich dadurch nicht nur um den Kongress, sondern um Tirol und Österreich neue grosse Verdienste erworben. Höchst dankenswert sind die den Kongress-Teilnehmern gewidmeten Festgaben, deren Herausgabe das Unterrichtsministerium gefördert hat: Die Wandgemälde in der Loggia des Löwenhofes in Castello del buon consiglio zu Trient von Girolamo Romanino (9 Lichtdrucktafeln); alttirolische Kunstwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts (16 Blatt); eine Auswahl der landschaftlichen Handzeichnungen von Jos. Koch im Ferdinandeum in Innsbruck (5 Tafeln). Ferner bescherte Professor Schneider eine Studie „Zur Topographie südtiroler Burgen" und K. Zimmeter eine Arbeit über Michelangelo und Franz Sebald Unterberger.

E. Leisching

ÖSTERREICH AUF DER AUSSTELLUNG DER VLÄMISCHEN PRIMITIVEN ZU BRÜGGE 1902. Zu den interessantesten Ausstellungs-Veranstaltungen dieses Jahres gehört unstreitig die „Exposition des primitifs flamands et de l'art ancien", die zu Beginn des Sommers zu Brügge in Belgien eröffnet wurde. Von einer Kommission ausgezeichneter belgischer Sachverständiger inszeniert, bietet

diese Ausstellung in dem an sich schon eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges bildenden Städtchen Genuss und Anregung in reichster Fülle. Der Zulauf von Besuchern war denn auch bisher, dem Vernehmen nach, ein ganz ungewöhnlicher, und die Nähe der eleganten Seebäder, wie Ostende und Blankenberghe, von denen man in einer Stunde Brügge erreichen kann, mag nicht wenig dazu beigetragen haben, täglich ein vornehmes und vielfach auch wirklich verständnisvolles Publikum dort zu versammeln. Speziell die Ausstellungs-Abteilung für Gemälde, in Lokalitäten des Provinzialgouvernements, allerdings in einigen Räumen mit minder gutem Licht, aber sehr übersichtlich aufgestellt, gibt Gelegenheit, die Entwicklung der niederländischen Malerei vom Beginn bis zum Ausgang des XV. Jahrhunderts an einer Reihe von grösstenteils hervorragenden Beispielen zu studieren.

Die Ausstellung umfasst über 400 Nummern. Von öffentlichen Sammlungen sind hauptsächlich jene Belgiens und der Niederlande vertreten; das Gros des Ausstellungs-Materials bildet der Kunstbesitz aus Brügge selbst, vor allem die einzigartigen Memlings aus dem St. Johannesspital und die Bilder des Kommunalmuseums, dann eine bedeutende Zahl von Gemälden aus Privatbesitz, darunter viele sonst schwer oder nicht zugängliche Werke. Für die Gewinnung dieser Nummern, die allerdings, wie begreiflich, nicht durchwegs Werke ersten Ranges sein konnten, muss man der Ausstellungsleitung gleichwohl besonderen Dank wissen.

Die Beteiligung aus Österreich ist quantitativ nicht gross, ihrer Bedeutung nach aber nicht gering anzuschlagen. Es sendeten ein: Graf Harrach 7 Bilder, Dr. v. Jurié ein Bild, Fürst Liechtenstein 5, H. O. Miethke 2, M. E. Novák in Prag 5 Stücke und Graf Wilczek 1 Bild. Auch verzeichnet der Katalog einen Peter Brueghel aus dem Besitz von M. Rott in Wien. Unter den Harrach'schen Bildern erregt das bekannte Konzert vom „Meister der weiblichen Halbfiguren" in seiner Zusammenstellung mit einer Reihe verwandter Gemälde besonderes Interesse, da hierdurch die Schlüsse, welche Professor Wickhoff in seiner Abhandlung über diesen — nunmehr auf den Namen Jean Clouet getauften — Meister im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* jüngst gezogen hat, eine weitere Bestätigung erfahren. Zu bester Geltung kommt auch das Harrach'sche Triptychon von Gérard David in der Reihe der in Brügge ausgestellten Arbeiten dieses grossen Meisters.

Das interessante Bild aus dem Besitz des Dr. v. Jurié — eine Kreuzabnahme von unbekanntem Meister — figuriert unter einer grösseren Zahl eng verwandter, allerdings meist gleichfalls noch unbestimmter Bilder; es steht zu hoffen, dass die kritische Vergleichung dieser Gemälde zu konkreteren Anhaltspunkten für ihre Zuweisung an einen bestimmten Maler führe. Aus Liechtenstein'schem Besitz zählen das herrliche Triptychon von Hugo van der Goes und die Kreuzigung von Patenir zu den Perlen der Ausstellung; auch der Memling aus der Liechtenstein-Galerie (Madonna mit St. Anton und einem Stifter) kann sich neben den übrigen Memlings der Ausstellung blicken lassen, was viel sagen will, nachdem die Memling'schen Bilder aus Brügge selbst, vor allem der herrliche Ursula-Schrein, unstreitig zu den besten und wohlerhaltensten Werken des Meisters gehören.

Das von Miethke beigestellte interessante Triptychon von Jakob von Amsterdam kommt gleichfalls zu guter Geltung. Bilder von bester Qualität sind jene des bekannten Sammlers M. E. Novák in Prag; besonders fallen ein prachtvoller Quentin Metsys (Kreuzabnahme) und ein St. Christoph von Hendrik Bles auf.

Das Bild, welches Graf Wilczek darlieh, ein St. Lukas, die heilige Jungfrau mit dem Christuskind malend, ist auf den Meister nicht bestimmt. Es kann wohl in die Nähe des Gérard David gerückt werden. Zu letzterem Künstlernamen sei übrigens angemerkt, dass auf der Ausstellung zu Brügge ein dem Sir Frederic Cook in Richmond gehöriger Altar-

* Band XXII, Heft 5.

flügel zu sehen war (Kat.-Nr. 233), der auf den Namen Hendrik Bles getauft ist, jedoch die grösste Ähnlichkeit mit jenem Gérard David aufweist, der im Jahre 1896 aus Schloss Laxenburg in die Wiener kaiserliche Gemäldegalerie gekommen ist.

Den Österreicher mag es auch interessieren, aus der jenseitigen Reichshälfte, und zwar vom Gymnasium zu Hermannstadt, drei hochbedeutende Gemälde ausgestellt zu sehen, von denen besonders 2 Memling'sche Altarflügel (Porträts eines Stifters und seiner Gattin) durch Schönheit des Kolorits und treffliche Erhaltung auffallen.

Ein vorzüglich gearbeiteter, von W. H. James Weale redigierter Katalog leistet den Besuchern der Ausstellung die besten Dienste. W. Weckbecker

HANDBUCH DER KUNSTGESCHICHTE VON ANTON SPRINGER. II. DAS MITTELALTER. In keine besseren Hände konnte die Neubearbeitung des II. Bandes des Springer'schen Handbuches gelegt werden, als in die Joseph Neuwirths, der als Kenner des Mittelalters, vor allem des deutschen, eine anerkannt hervorragende Stellung einnimmt. Das Buch eines anderen neu herauszugeben, es umzuarbeiten, mit Zutaten zu versehen, Veraltetes oder in den Hintergrund des Interesses Getretenes auszuscheiden und dabei die Pietät gegen den Vorgänger nicht zu verletzen, seine wissenschaftliche Stellung zu wahren und doch auch die eigene nicht zu verleugnen, ist eine schwierige Aufgabe, schwerer oft, als den Gegenstand neu und selbständig zu behandeln. Es gehört viel Selbstverleugnung dazu, aber auch eine grosse Unabhängigkeit des Geistes. Neuwirth hat sein Amt trefflich erfüllt. Seine umfassenden Arbeiten kamen ihm hierbei bestens zu statten; denn viele der Schätze der mittelalterlichen Kunst, welche Österreich in so reicher Fülle bietet, hat Neuwirth teils gehoben, teils in neues Licht gerückt und so konnte er das Buch in vielen Beziehungen wesentlich bereichern. Die Forschungsergebnisse, welche andere, so Wilpert, Strzygowski, Venturi, Janitschek, Dehio, Bezold, Gurlitt u. v. a. im letzten Jahrzehnt zu Tage gefördert haben, hat Neuwirth gewissenhaft benützt. Die Ausstattung des Werkes ist vorzüglich. Lg.

PAUL BÜRCKS ORNAMENT 1902.* Das Werk, das uns eine lange Reihe von Zierformen ausgesprochener Eigenwilligkeit vorführt, ist der Hauptsache nach offenbar durch Zufallswirkungen entstanden, oder doch stark durch sie beeinflusst. Die Mehrzahl der vorhandenen Motive gehören den Strang- und Plattenformen an, wie wir die gestreckten Züge und ihre kürzeren, blattähnlichen Ansätze oder Verbreiterungen am einfachsten bezeichnen können. Die in unendlicher Abwechslung möglichen Verschlingungen und Verstrickungen solcher Grundzüge lassen eine ins Endlose sich verlierende Vielgestaltigkeit der Ornamente zu. Friesartige Gebilde zeigen alle Eigentümlichkeiten, wie sie durch die Multiplikation der genannten Elemente oder Gruppen solcher vermittelst des Doppelspiegels oder des Bauspapiers hervorgerufen werden können; ebenso Bandornamente, wie sie durch rhythmisch sich wiederholende Teile, mit einer Symmetrieachse in der Längsrichtung, entstehen. Ein in entsprechendem Kurvenzug verlaufendes Bündel der genannten Elemente wird durch seine symmetrische Verdopplung (mit der Konkavität gegen die Achse gekehrt) zum „Rahmen", insofern dadurch eine noch unbedeckte Fläche eingeschlossen wird. Motive mit und ohne Symmetrieachse in Zusammenstellungen von Dreiecken, Rauten, Schuppen u. s. w. geben endlose Muster in Fülle; an Rosetten verschiedener Teilung ist durchaus kein Mangel, und alle, alle diese Gebilde sind geeignet, durch Zauberspiegel-Kunst ins Endlose umgewandelt und wiederbenützt zu werden. Die blattähnlichen Flächen zeigen sich oft vegetabilischer Form nähergebracht durch konkave Zahnbogen an einer Seite, doch finden sich auch solche, die mit eckigen, zinnenartigen Ausschnitten versehen sind. Bei anderen wieder ist eine strangförmige Verlängerung eines Zipfels involutiert, mehrere solcher Flächen ineinander verschränkt oder in schraubenartigen Windungen durcheinandergezogen, u. s. w. Die Stränge finden sich oft bündelweise, wie die Linien der Notensysteme

* Neuer Kunst-Verlag von Otto Schulze in Darmstadt.

angeordnet. Die häufig vorkommenden Knickformen sind auf das Ergebnis von Spiegelbildern zurückzuführen, die Knickungen kommen daher auch öfter reihenweise in der Symmetrieachse gelegen vor.

Eine nimmer ruhende Phantasie, wie sie bei dieser Publikation zu Tage tritt, gefällt sich auch darin, nach uralter Weise in den Zufallsformen Gestalten aufzusuchen und zu entdecken, die Ähnlichkeit mit Erscheinungen lebender Geschöpfe haben. Fratzen und Larven, wie sich solche leicht als Gespenster an jedem Konglomerat lebloser Materien zeigen, schafft unser Künstler in freier, kräftiger Weise, um sie seinem Ornament einzuverleiben. Die Pflanzenornamente, die sich auf den Tafeln mehrfach vorfinden, zeigen sich zunächst als Weiterbildungen der eben geschilderten einfachen Zierformen, insofern als hierbei die Stränge als Stengel verzweigt, die Blätter aus Gruppen von Motiven gebildet sind und ausserdem auch noch durch die Anordnung der zumeist vierteiligen Rosetten als Blüten, zu Dolden, Trauben etc. oder durch die Verwendung kleiner Kreisflächen zur Darstellung von Früchten, das Vegetabilische zum Ausdruck kommt. Die Species bestimmen zu wollen, wird wohl kaum jemandem in den Sinn kommen. Die Zeichnungen sind durchaus als Flachmuster gegeben. Die dargebotenen Zierformen wären der Anzahl nach eigentlich hinreichend, uns auf ein Menschenalter hinaus reichlich zu versorgen, da ja auch, wie gesagt, eine Vermehrung und Umbildung aller Beispiele ins Unendliche ohneweiters möglich ist; die Art der Verbindung der Jahreszahl mit dem Titel scheint aber darauf schliessen zu lassen, dass wir weitere Serien, vielleicht von Jahr zu Jahr, von dem Autor erwarten können. H. Macht

STEIERMÄRKISCHES LANDESMUSEUM JOANNEUM IN GRAZ. Der kürzlich ausgegebene Jahresbericht dieses Museums gedenkt zunächst des schweren Verlustes, den das Institut durch den Tod des Landeshauptmannes und Kurators des Landesmuseums, Grafen Gundaker von Wurmbrand-Stuppach erlitten hat, und wendet sich dann den Arbeitsergebnissen und statistischen Mitteilungen des Museums zu.

Am 26. November 1901, welcher Tag zugleich der neunzigste Jahrestag der Gründung des Joanneums war, wurde die neugeordnete und katalogisierte Kupferstichsammlung eröffnet. Die Vermehrung der Sammlungen des kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseums gestaltete sich im Berichtsjahr sehr günstig. Der gesamte Zuwachs betrug 529 Gegenstände, von welchen 82 als Geschenke zu bezeichnen sind. Die bereits im Vorjahr begonnene Anlage einer modernen kunstgewerblichen Abteilung wurde fortgesetzt und die stattliche Zahl von 341 wertvollen und seltenen Stücken des älteren Kunstgewerbes erworben. Unter diesen sind ein gotischer Tisch (um 1500), ein Salonschrank, französisch, XVI. Jahrhundert, ferner prächtige Eisengitter, sowie Bronzen der Empirezeit, Zinn- und Silberarbeiten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, Kreussener Steinzeug, Wedgwood-Geschirr, Glasmalereien des XV. und XVI. Jahrhunderts, sowie Stickereien der Renaissancezeit besonders hervorzuheben.

Der Besuch des Museums belief sich auf 41.293 Personen. Die den Grazer Mittelschulen gewährte Begünstigung zum freien gemeinsamen Besuche des Museums und seiner Sonderausstellungen unter Führung einer Lehrkraft wurde reichlich ausgenützt und gab Anlass zu Führungsvorträgen von Seite des Direktors.

An wechselnden Kunstausstellungen sind drei Ausstellungen zu nennen, die der Steiermärkische Kunstverein veranstaltete, ferner eine Medaillen- und Plakettenausstellung und die Weihnachtsausstellung.

PRAG. Der Bericht des Kuratoriums des kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer in Prag für das Verwaltungsjahr 1901 gedenkt vor allem des Allerhöchsten Besuches, durch welchen Seine k. und k. Apostolische Majestät das Museum am 15. Juni 1901 auszuzeichnen geruhte, und macht sodann Mitteilungen über die Ver-

mehrung der Sammlungen, die Bibliothek, die Preisausschreibung, die Weihnachtsausstellung, über verschiedene interne Angelegenheiten, den Neubau und den Besuch des Museums.

Was die Vermehrung der Sammlungen anlangt, sind insbesondere Lederarbeiten, Glas- und keramische Arbeiten sowie Holzarbeiten zu verzeichnen. Unter den Lederarbeiten ist ein kreisförmiger, in getriebener, geschnittener und gepunzter Arbeit verzierter Schild vom Schlusse des XVI. Jahrhunderts hervorgehoben, ferner einige Bucheinbände, darunter zwei aus dem XVIII. Jahrhundert schottischen Ursprungs, in Goldpressung verziert. Die bereits bedeutende Reihe geschliffener Glaspokale ist durch ein typisches Exemplar schlesischer Provenienz vermehrt worden; die Cuppa desselben ist durch eingeschliffene bildliche Darstellungen von Breslau, Riesengebirgsansichten und ein Brustbild König Friedrich II. verziert. Die Abteilung der Keramik erhielt durch mehrere Porzellanfiguren von Meissen, Wien und Berlin, sowie durch Fayenceplatten von Rouen und Strassburg einen wesentlichen Zuwachs.



Pilgrim-Flasche, Leder mit Silber-Montierung (Österr. Museum)

Die Besucherzahl betrug im Jahre 1901 im ganzen 27.040 Personen. Ausserdem fanden öfters korporative Besuche statt, an welchen insbesondere Vereine und Schulen teilgenommen haben. Die neuen geräumigen und zweckentsprechend eingerichteten Räumlichkeiten hatten einen alle Erwartung übertreffenden Besuch des Lesesaales zur Folge.

Im Laufe des Jahres 1901 sind an 270 Besuchstagen von 9.195 Lesern 42.077 Bücher und 102.054 Vorbilder benützt worden.

Der Bestand der Bibliothek ist sowohl durch Geschenke als auch durch Ankäufe ausserordentlich vermehrt worden. Unter den Geschenken nimmt die erste Stelle das der Frau Franziska Barvitius ein, welche dem Museum den ganzen künstlerischen Nachlass ihres verstorbenen Mannes, des Architekten Anton V. Barvitius, widmete.

Zu Ankäufen für die Bibliothek sind im Jahre 1901 17.176·64 Kronen verwendet worden. Von diesen Ankäufen ist die Erwerbung der Bibliothek des verstorbenen Architekten Anton V. Barvitius besonders hervorzuheben. Dieselbe zählt 1125 Werke in mehr als 2000 Bänden und umfasst ausser zahlreichen kostbaren alten Architektur- und Ornamentwerken die besten architektonischen Publikationen und grosse erschöpfende Reihen von Werken über Ikonographie, Symbolik, über Messgeräte, Messgewänder, eine grosse Anzahl von Monographien, besonders über italienische Künstler und Kunststätten u. s. w.

Die Weihnachtsausstellung war im ganzen von 40 selbständigen Ausstellern beschickt worden und nahm zwei Parterresäle des neuen Museumsgebäudes ein. Der Besuch der Ausstellung betrug 5433 Personen.

PREISAUSSCHREIBEN. Das Kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag hat für das Jahr 1902 folgende Preisaufgaben aufgestellt: I. Pendeloque mit Kette, als Halsschmuck für eine Dame. 1. Preis: 200 K, 2. Preis: 120 K, 3. Preis: 90 K. II. Kragen in geklöppelter Spitze, zu einer Damentoilette. 1. Preis: 120 K, 2. Preis: 90 K, 3. Preis: 60 K. III. Jardinière in gebranntem Ton, mit plastischer, figuraler

Dekoration, glasiert. 1. Preis: 200 K, 2. Preis: 120 K, 3. Preis: 90 K. An der Konkurrenz können sich nur in Böhmen ansässige Kunstgewerbetreibende oder bei solchen in Verwendung stehende Mitarbeiter beteiligen; ferner die nach Böhmen zuständigen absolvierten Schüler der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag und der gewerblichen Fachschulen Böhmens. Die Arbeiten sind längstens bis 15. Oktober 1902 an das kunstgewerbliche Museum abzuliefern. Nähere Bestimmungen enthält die Konkurrenzordnung.

PREISAUSSCHREIBEN. Für das Jahr 1902 werden vom Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg aus dem vom Hoftiteltaxfonde überwiesenen Betrage vier Preisaufgaben bestimmt, u. zw.: I. Entwurf für ein Bücherzeichen („Ex libris"). 1. Preis: 300 K, 2. Preis: 200 K, 3. Preis: 100 K. II. Geätzte Spiegelglastafel für eine Türe oder ein Fenster. 1. Preis: 200 K, 2. Preis: 100 K, 3. Preis: 50 K. III. Gürtelschnalle in edlem oder unedlem Metall in beliebiger Technik. 1. Preis: 200 K, 2. Preis: 100 K, 3. Preis: 50 K. IV. Stoffdekoration eines Fensters, um den Betrag von höchstens 120 Kronen ausführbar. 1. Preis: 150 K, 2. Preis: 75 K, 3. Preis: 40 K. Die erste Aufgabe steht allen in Österreich lebenden Künstlern oder für Österreicher, die sich im Auslande aufhalten, offen; für die Aufgaben II—IV ist die Beteiligung auf alle im Reichenberger Handelskammerbezirke wohnenden oder aus demselben stammenden kunstgewerblichen Kräfte beschränkt. Die Preisarbeiten sind bis längstens 1. Dezember 1902 an das Nordböhmische Gewerbemuseum abzuliefern. Nähere Angaben enthält die Konkurrenzordnung.

PREIS-ZUERKENNUNG. Auf das im April d. J. vom Zentralausschuss des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins durch Vermittlung der Redaktion der „Dekorativen Kunst" in München erlassene Preisausschreiben zur Erlangung von künstlerischen Entwürfen für seine Mitgliedskarte sind 428 Zeichnungen eingegangen. Den ersten Preis zu 200 Mark erhielt Herr Maler Robert Pilgermann in Frankfurt am Main (Kennwort: „Alpen"); der zweite Preis mit 100 und der dritte mit 50 Mark wurden zusammengelegt und in drei gleichen Teilen an die nachstehenden Herren verteilt: Otto Ehrbeck in Breslau (Kennwort: Streng), Architekt Franz Lukas in München (Sempervivum) und Adolf R. Müller in Wien (Pinus Montana). — Die preisgekrönten nebst den 93 ferner eingesandten besten Entwürfen gelangten gelegentlich der vom 4. bis 6. September in Wiesbaden tagenden Generalversammlung des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins zur Ausstellung; dann werden sie im Laufe der Herbst- und Wintermonate in den Lokalen der grössten Sektionen des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins ausgestellt.

BERLIN. ECKMANN-AUSSTELLUNG. Der Kunstsalon von Keller & Reiner in Berlin bereitet eine umfassende Gedächtnis-Ausstellung zu Ehren des verstorbenen Professors Otto Eckmann vor, welche in den Monaten Oktober und November während einer Dauer von vier Wochen stattfinden wird. Diese Ausstellung wird den gesamten künstlerischen Nachlass Eckmanns umfassen und enthält auch das Mobiliar, welches der Künstler für seinen eigenen Gebrauch entworfen hat. Die Ausstellung wird ein anschauliches Bild von dem gesamten Schaffen des produktiven Künstlers geben, der in allen Zweigen des Kunstgewerbes sich betätigte und einen Einfluss auf die Entwicklung des modernen deutschen Kunstgewerbes ausübte, wie kaum ein anderer moderner Künstler.

BERICHTIGUNG. Auf Seite 208 des laufenden Jahrgangs soll es bei der Abbildung einer Bronzestatuette von Dziedzinski & Hanusch heissen: modelliert von Hans Schaefer (statt J. Oefner).

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

NEU AUSGESTELLT (im Saal X) etwa 300 Naturstudien der „Gesellschaft der Kunstfreunde", Sektion des Österreichischen Touristenklubs; im Textil-Saale (Saal VII) osteuropäische und orientalische Stickereien und Spitzen.

NEUE ERWERBUNG FÜR DIE SAMMLUNGEN. Pilgrimflasche aus dunkelbraunem Leder mit zwei Henkeln und zwei Ausgussöffnungen; die Lederarbeit wahrscheinlich ungarische Arbeit des XVII. Jahrhunderts, die Silbermontierung deutsche Arbeit vom Ende des XVII. Jahrhunderts (aus der Dunn-Gardner-Kollektion).

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten Juli und August von 5401, die Bibliothek von 1840 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

A. L. Eine Musteranstalt für modernes Kunstgewerbe. (Das Interieur, 8.)

ABELS, L. Vom Wiener Kunstgewerbe 1901—1902. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 13.)

BOERSMA, H. L. Het ambacht. I. Zijne beteekenis en beoefening in vroegeren en in den tegenwoordigen tijd. Middelen ter zijner instandhouding en veredeling. (Uitgave vanwege der Vereeninging ter veredeling van het ambacht.) 's-Gravenhage. Leeuw., Meijer en Schaafsma. 46 blz. post 8°. F. —.25.

BRÖSEL, Max, und Fritz SOLDAN. Quellentafeln moderner Ornamentik. Ein unerschöpfl. Motivenschatz f. individuelles Schaffen im Kunstgewerbe. Dresden, G. Kühtmann. 4°. 60 Taf. VIII S. M. 28.

CALMETTES, P. Le Travail de nos ouvriers modernes d'art et d'industrie. Préface de Charles Formentin. In-8, XII-295 p. avec illustrations de l'auteur. Paris, Flammarion. (Bibliothèque du Magasin pittoresque.)

COMMICHAU, F. Luxus und Raumkunst. (Innendekoration, Juli.)

COUYBA, C. M. L'Art et la démocratie (les Ecoles; les Théâtres; les Manufactures; les Musées; les Monuments). In-16, 370 p. Paris, Flammarion. (S. M.) Fr. 3·50.

D'ANCONA, P. Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nei renascimento. (L'Arte, maggio-giugno.)

DELFOUR, P. Les Marques emblématiques (thèse), In-8°, 159 p. Montpellier, Montane et Sicardi.

EBE G. Nationale oder internationale Kunst. (Kunst und Handwerk 10.)

Eckmann, Prof. Otto †. (Deutsche Kunst u. Dek. 10.)

ENLART, C. Manuel d'archéologie française, depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Rinaissance. Première partie: Architecture. I: Architecture religieuse. In-8, XX-816 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, Picard et fils.

EVERARD, B. Traité de la décoration murale et ornamentale. (Des différents genres pouvant être exécutés en dessin, à l'eau, à l'huile; Broderie, application, etc., sur étoffes, bois, biscuit, verre etc.) Petit in-8, 27 p. Paris, Bornemann. (S. M.) 1 Fr.

GAYET, A. Notice relative aux objets recueillis à Antinoé pendant les fouilles exécutées en 1901 à 1902 et exposés au musée Guimet du 5 juin au 5 juillet 1902. In-12, 35 p. Paris, Leroux. 1902. (Mission du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.)

HARTMANN, Ant. Zur Frage der Kunsterziehung. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, III, 1.)

HUMANN, Georg. Zur Beurteilung mittelalterlicher Kunstwerke in Bezug auf ihre zeitliche und örtliche Entstehung. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXV, 1 u. 2.)

H. Z. Moderne Dekorationsmethoden. (Sprechsaal, 28.)

JUGLAR, L. Le Style dans les arts et sa signification historique. In-16. XL-426 p. Paris, Hachette & Co., 1901. Frs. 3.50. (Biblioth. variée.)

KLINGER, Jul. Das Weib im modernen Ornament. Ein Vorlagewerk für alle Gebiete des Kunstgewerbes. 1. Tl. 30 Taf. in Chromodr. 2. verm. Ausg. Imp-4°. 3 S. Text. Berlin, Brinitzer. M. 30.

KUBITSCHEK. Römische Gräber in Velm bei Gutenhof. (Mitteil. der k. k. Zentralkom., April.)

LASSER, M. Baron. Modernes Kunstgewerbe. (Allgem. Zeit., Beil. 159.)

LEISTIKOW, W. Otto Eckmann. (Kunstchronik, N. F. XIII, 30.)

MARX, R. Une Salle de Billard et une Gallerie Modernes. (Art et Décoration, 7.)

MEDER, J. Neue Beiträge zur Dürer-Forschung. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, XXIII, 2.)

NASKE, A. Kunst, Stil u. Mode. 48 S. 8°. Brünn, F. Irrgang. 60 Pfg.

NIEMANN, G. Handbuch d. Linear-Perspektive f. bild. Künstler. 2. Aufl. Stuttgart, Union. 4°, XV, 33 S. M. 10.

PAZAUREK, G. Ästhetische Fortschritte. (Zeitschr. f. Zeichen- u. Kunstunterricht, 7.)

— Einheitliche Nomenklaturen. Vortrag bei der Brünner Konferenz des Verbandes d. Österr. Kunstgew.-Museen am 31. Mai 1902 gehalten von G. E. P. (Mitteil. d. Mähr. Gew.-Mus. 14.)

POPP, Herm. Maler-Ästhetik. VI, 432 S. Gr. 8°. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 8.

PRANG's Lehrgang f. d. künstlerische Erziehung unter bes. Berücksicht. d. Naturzeichnens. (Im Auftr. des Vereins deutscher Zeichenlehrer nach d. Engl. bearb. v. Rich. Bürckner u. Karl Elssner.) Dresden, A. Müller-Fröbelhaus. 4°. 472 S. M. 10.

Procès-Verbaux de la Commission des monuments. (Nouvelles Archives de l'Art français III, Ser. T. XVII.)

RADET, E. La Renaissance française au prieuré de Bouche-d'Aigre (Eure-et-Loir). In-4, III-125 p. et 8 planches en héliogravure. Paris, Plon-Nourrit et Cie. 15 Fr.

RUBBIANI, A. Nuova decorazione della capella centrale nell' abside della chiesa di S. Francesco a Bologna. (Arte italiana dec. e industriale, 3.)

SCHEFFLER, K. Unterricht im Kunstgewerbe. (Dek. Kunst, 10.)

SCHMIDKUNZ, H. Dekorationskunst und Täuschung. (Innen-Dekor., Sept.)

SCHOTT, L. Die Mode und das Gesetz. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Juni.)

SCHULZE, O. Leonhard Hellmuth. (Kunst und Handwerk, 10.)

SEIDLITZ, W. v. Die Versteigerung Hayashi. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1 u. 2.)

Sgraffit, eine neue Farbradiertechnik für Dilettanten. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, III, 1.)

SPIEGEL, F. Englische Kunst in Budapest. (In ungarischer Sprache.) (Magyar Ipazmüvészet, V, 3.)

STECK, R. Kultus und Kunstgenuss. (Aus: „Schweiz. Reformblätter".) 10 S. gr. 8°. Bern, A. Franke. 30 Pfg.

VELDE, Henry van de. Zum Tode Otto Eckmanns. (Innendekoration, August.)

WARNECKE, Geo. Vorschule der Kunstgeschichte. Textbuch zu dem Kunstgeschichtl. Bilderbuch. 4. verm. Aufl. VIII, 113. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. M. 1.20.

— Kunstgeschichtliches Bilderbuch f. Schule und Haus. 4. verm. Aufl. 49 S. m. III S. Text. 4°. Leipzig, E. A. Seemann. M. 2.

WEDMORE, Fr. Poetic Ornament. (The Art Journ., Sept.)

WOOD, E. The home arts and industries association. (The Studio, 112.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

ABELS, Ludwig. Zwei Wiener Geschäftshäuser. (Der Architekt, 9.)

Artistic privat gardens in United States of America. (The Studio, 112.)

ASENIJEFF, Elsa. Max Klingers Beethoven. Eine kunsttechn. Studie. Leipzig, H. Seemann Nachf. 4°. 75 S. M. 20.

BARBIER DE MONTAULT, X. La couverture du Graduel Gregorien de Monza. (Revue de l'Art chrétien, XIII, 4.)

BAUER, Leop. Das Haus eines Kunstfreundes. Ein Entwurf in 12 Tafeln. Mit Text v. Fel. Commichau. (Meister der Innen-Kunst.) Darmstadt, A. Koch. Fol. M. 20.

BENNDORF, O. Zwei Bruchstücke von Tonreliefs. (Jahreshefte des österr. Archäolog. Instituts in Wien, V, 1.)

BEYER-BOPPARD, C. Danneckers Ariadne. Eine kunsthist. Studie. Frankfurt a. M. Literar. Anstalt. 8°. 44 S. M. 3.

BODE, Wilh. Florentiner Bildhauer d. Renaissance. Berlin, B. Cassirer. 4°. XXIII, 350 S. M. 18.

— Die italienische Plastik. 3. Aufl. (Handb. d. königl. Mus. zu Berlin.) Berlin, G. Reimer. 8°. IV, 194 S. M. 1.25.

BORMANN, E. u. BENNDORF, O. Äsopische Fabel auf einem römischen Grabstein. (Jahreshefte des österr. Archäolog. Instituts in Wien, V, 1.)

CALICE, Franz Frh. v. Zum Grabrelief des Nigrinus. (Jahreshefte des österr. Archäolog. Instituts in Wien, V, 1.)

CORRELL, Ferd. Freitreppen u. Portale v. Mittelalter bis zur Neuzeit. Frankfurt a. M., H. Keller. 4°. 50 Taf. M. 25.

DE WACLE, J. Etude sur l'évolution des formes architecturales. Bruxelles, H. Lamertin. 137 p. 4°. Frs. 20.

DIESENER, H. Kleine Architekturen in Holz. 2. Aufl. Halle. L. Hofstetter. Fol. 85 Taf. IV S. M. 14.

DORSCHFELDT, Rich. Holzbauten der Gegenwart. Nebst den wichtigsten Details im vergröss. Massstabe. Stuttgart, K. Wittwer. Fol. 78 Taf. M. 45.

EFFMANN, W. Der Taufstein von St. Nikolaus zu Freiburg in der Schweiz und seine Bildwerke. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 3.)

EHRHARDT, E. Aus Emden. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 7.)

E. v. O., Alexandre Collin et les monuments d'Innsbruck. (Bulletin des Musées roy., 1902. p. 69.)

G. Zum Ausbau der Türme des Meissner Domes. (Deutsche Bauzeitung, 56.)

GRAEVENITZ, G. v. Die Brandenburg-Kapelle in der Kirche Maria dell' Anima zu Rom. (Kunstchronik, N. F. XIII, 30.)

HABICH, G. Emil Dittler †. (Kunst und Handwerk, 9.)

HAENDCKE, Berthold. Matthias Rauchmüller, der Bildhauer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1 u. 2.)

HAENEL, E. Konkurrenz für ein Brunnendenkmal in Kempten. (Dek. Kunst, 10.)

— Constantin Meunier. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, 8.)

HANDMANN, R. Ein altes Madonnenrelief. (Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, III, 4.)

JOURDAIN, F. La villa Majorelle à Nancy. (L'Art déc., 47.)

KUCKUCK, H. Der Einsturz des Campanile von San Marco in Venedig. (Deutsche Bauztg., 58.)

MAUMENÉ, A. Notes sur l'Ornementation des jardins (Classification de l'Ornementation; l'Ornementation pittoresque; la Mosaïculture; l'Ornementation florale. Application des différents styles). In-16, 63 p. avec 14 fig. et 1 planche. Paris, Imprim. et Libr. horticoles.

PAOLETTI, P. L'arca di S. Isidoro nella basilica di San Marco a Venezia. (Arte italiano dec. e industriale, 3.)

RAMBOSSON, Yvenhoe. La sculpture aux Salons. (L'Art déc., Juillet.)

ROMSTORFER, C. A. Das alte Fürstenschloss in Suczawa. Bericht über die Forschungsarbeiten seit 1895, insbesondere im Jahre 1901. (Aus: „Jahrb. d. Bukowiner Landes-Museums".) 68 S., 6 Taf. 8°. Czernowitz, H. Pardini. M. 3.

SCHAEFER. Bauornamente der Antike aus gebranntem Ton. (Mitteil. d. Gew.-Mus. z. Bremen, 6.)

SCHLIE, Friedr. Der Altarschrein in der Stadtkirche zu Grabow i. M. kein Lübecker, sondern ein Hamburger Werk. (Zeitschr. für christl. Kunst, 3.)

SCHUMANN, Paul. Vom deutschen Bauernhaus. (Kunstwart, 23.)

SEDER, A. Der Reinhard-Brunnen in Strassburg. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Juni.)

SENFELDER, L. Der Niclas Vörstl-Brunnen. (Monatsbl. d. Altertums-Vereins zu Wien, 9.)

Some recent english designs for domestic architecture. (The Studio, 112.)

STEGENSEK, A. Sancta Maria in Vescovio, Kathedrale der Sabina. (Römische Quartalschrift f. christl. Altertumskunde und f. Kirchengeschichte, 1, 2.)

STEGMANN, Hans. Die Plastik des Abendlandes. Neudr. (Sammlung Göschen, 116.) 176 S., 23 Taf. 12°. Leipzig, S. J. Göschen. M —.80.

THOMAS, A. La fontaine d'amour d'Emile Derre. (L'Art déc., 47.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

BARKER, J. W. & W. G. SUTHERLAND. Report of a visit to the german malerschules. (The Journal of decorative art, June.)

BENN, R. D. A Plea for the Stencil. (The Art Journ., Sept.)

BRACH, A. Giottos Schule in der Romagna. („Zur Kunstgeschichte des Auslandes.") Strassburg, J, H. E. Heitz. 8°, XI, 124 S. M. 8.

BRES, L. L'Exposition Auguste Herlin. (L'Art, Juin.)

DESRUELLES, P. Le vitrail moderne. (L'Art pour tous, 13.)

Il dipinto murale di Casa Garavaglia de Soresina in Trento. (Archivio Trentino, XVII, 1.)

GEIGES, Fritz. Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Ein Beitrag zu dessen Kenntnis und Würdigung. 1 Tl. 13. u. 14 Jahrh. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. S. 1—64, 2 farb. Taf. Fol. Freiburg i. Br., Herder. M. 5.

GERSPACH, E. Gli affreschi di Campione. (L'Arte, maggio-giugno.)

HÄBERLIN, C. Fresken im Inselhotel zu Konstanz. 18 phot. Taf. qu. gr. 8°. Konstanz, F. Ackermann. Mk. 12.

HELBING, Hugo. Handzeichnungen alter Meister aus verschied. Sammlungen, vorwiegend aus Privatbesitz. Fcsm.-Reprod. in unveränd. Lichtdr. 1 Serie (in 6 Lfg.). 1. Lfg. München, Vereinigte Kunstanstalten. Fol. 20 Taf. IV S. M. 55.

HERMANIN, F. Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. (Le Galleria nazionali italiane, V. p. 61.)

KLINGER, Max. Die Hauptwerke der Malerei und Plastik des Künstlers. 10 Taf. m. 12 S. illustr. Text. Gr. Fol. Leipzig, J. J. Weber. M. 6.

KRISTELLER, Paul. Andrea Mantegna. Berlin, Cosmos. 4°. XXII, 600 S. M. 45.

KURTH, J. Die Mosaiken der christl. Ära. 1. Tl. Die Wandmosaiken von Ravenna. VIII, 292 S. Gr. 4°. Berlin, Deutsche Bibelges. M. 20.

LEHMANN, Hans. Die Glasgemälde in den aargauischen Kirchen und öffentlichen Gebäuden. (Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, III, 4.)

LEHNER, Jos. u. Ed. MADER. Neue Dekorations-Malereien im mod. Stil. 1. Lfg. Wien, F. Wolfrum & Co., Fol. 12 Taf. M. 15.

MÁDL, K. B. Felix Jenewein. (Graph. Künste, 3.)

MODERN, Heinrich. Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie. Wien, Artaria & Co. Fol. 63 S. M. 15.

MONGEOT, G. La Verrière de la Rédemption à Saint-Jean de Lyon. (Histoire d'une restauration.) In-8, 16 p. avec grav. Lyon, Rey et Co. (Extr. de la Revue d'histoire de Lyon T. Ier, fasc. 3.)

MUTHER, Rich. Gesch. d. Malerei. I. Neudr. (Sammlung Göschen, 107.) 138 S., 12°, Leipzig, G. Göschen, M. —.80.

RAHN, J. R. Die Wandmalereien im Chore der Kirche zu Kulm. (Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, III, 4.)

REINACH, Salomon. Encore le panneau de Glasgow. (La chronique des Arts, 29.)

ROMMELSBACHER, Ad. Zeitgemässe, praktische Maler-Skizzen für Dekorations- und Zimmermaler etc. I. Ser. enth. 12 Taf. in lithogr. Druck mit Begleitw. Gr. 4°. Stuttgart, P. Mähler. M. 4.

SCHLEINITZ, Otto v. Walter Crane. (Künstlermonographien, Hrsg. v. H. Knackfuss, LXII.) 151 S., 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 4.

SCHNERB, J. F. Artistes contemporains: Paul Flandrin. (Gazette des Beaux-Arts, Août.)

Schwind-Mappe. Hrsg. vom Kunstwart. 7 Taf. m. 1 Bl. Text. Hoch 4°. München, G. D. W. Callwey. M. 1·50.

STALEY, Edgcumbe. The Art of Watteau. (The Connoisseur, 11.)

STEFFENS, A. Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. I. Aus dem Leben unserer lieben Frau. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 5.)

STRYIENSKI, C. Marie-Josèphe de Saxe, Dauphine, et ses peintres. (Gaz. des Beaux-Arts, Juillet.)

TOESCA, P. Gli affreschi della cattedrale di Agnani. (Le Galleria nazionali italiane, V. p. 116.)

TÜRLER, H. Jakob Boden, Maler in Bern. (Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, III, 4.)

WAAL, A. de. Zur Ikonographie der Transfiguratio in der älteren Kunst. (Römische Quartalschrift für christl. Altertumskunde, 1 u. 2.)

WINTER, F. Über Vorlagen pompéjanischer Wandgemälde, I. (Jahreshefte des österr. archäologischen Instituts in Wien, V, 1.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

The art of staining and dyeing leather. (The House, July.)

KAUTZSCH, R. Die jüngsten Buchbinderei-Ausstellungen im deutschen Buchgewerbemuseum. (Archiv f. Buchgewerbe, 6.)

LOFTIE, W. J. Some artistic aspects of the coronation I. Regal Pageantry. (The Magazine of Art, July.)

NATHANS, Maude. Bookbindings. (The Artist, July.)

NEVILL, J. English coronation robes. (The Connoisseur, 11.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BARIOLA, G. Gabinetto nazionale delle stampa in Roma. (Le Galleria nazionali italiano, V, p. 360.)

BÉNÉDITE, L. Die neuesten Arbeiten von Auguste Lepères. (Graph. Künste, 3.)

BOUCHOT, H. P.-L. Debucourt. (L'Art, Juin.)

DODGSON, C. Die illustrierten Ausgaben der Sapphischen Ode des Konrad Celtis an St. Sebald. (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen, XXIII, 2.)

Drucke und Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung. VIII. Schulze, F. Balthasar Springers Indienfahrt 1505/06. 8°. VI, 100 u. 28 S. m. Abbldgn. u. 1. Taf. Strassburg, J. W. E. Heitz. M. 6.

HELBING, H. Handzeichnungen alter Meister aus verschiedenen Sammlungen, vorwiegend aus Privatbesitz. Fcsm.-Reprod. in unveränderl. Lichtdr. 1. Serie (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. 20 Taf. m. IV S. Text. Gr. Fol. München, Ver. Kunstanst. M. 55.

LILLINGSTON, L. W. The Catnach press. (The Connoisseur, 11.)

LOUBIER, J. Jos. Sattlers Zeichnungen zur Geschichte der Rheinischen Städtekultur. (Das Kunstgewerbeblatt, N. F. XIII, 10.)

LUTHER, J. Der Besitzwechsel von Bildstöcken im Zeitalter der Reformation. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, 4.)

REINECK, Thdr. Moderne Schriften. Vorlagen f. Firmenschreiber, Dekorations-, Glas- u. Porzellanmaler. 25 Foliotaf. in Farbendr. III S. Text. Gr. 4°. Leipzig, B. F. Voigt. M. 6.

RHEUDE, L. Bibliothekzeichen. 32 Exlibris. Mit einem Vorwort v. L. Gerster. 31 z. Tl. farb. Taf. m. 14 S. Text. Gr. 8°. Zürich, F. Amberger. M. 4.

SCHMIDT, H. Die Architektur-Photographie mit besonderer Berücksicht. d. Plastik u. d. Kunstgewerbes. (Photogr. Bibliothek, 14.) Gr. 8°. Berlin, G. Schmidt. M. 4.

SCHUMANN, P. Richard Müller. (Graph. Künste, 3.)

SINGER, H. W. William Hogarth. (Das Museum, VII, 13.)

SLUYTERMAN, K. Kunst in Advertentie. (Onze Kunst, I. 7.)

VENTURI, A. Il libro dei disegni di Giusto. (Le Galleria nazionali italiane, V. p. 391.)

WIDMER, K. Oscar Graf als Radierer. (Graph. Künste, 3.)

VI. GLAS. KERAMIK

A. D. Chromo-lithographische Dekorationen von Tonwaren. (Zentr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 580.)

Natürliche Blumen als Studienmaterial für Porzellanmaler. (Sprechsaal, 28.)

COMMICHAU, F. Neues v. Prof. Max Länger. (Deutsche Kunst und Dekoration, 11.)

FRANK, F. Some old english Delft dishes. (The Connoisseur, 11.)

The Garland Collection in New York. (The Connoisseur, 11.)

J. B. Die Königl. Porzellanmanufaktur Berlin auf der Turiner Ausstellung. (Sprechsaal, 31.)

PAZAUREK, G. E. Rothweingläser. Eine Betrachtung im Anschlusse an die jüngste Reichenberger Preisausschreibung. (Sprechsaal, 20.)

POLACZEK, E. Zur Geschichte der Glasindustrie. (Das Kunstgew. in Elsass-Lothringen, Juni.)

SCHIREK, Karl. Die k. k. Majolika-Geschirrfabrik in Holitsch. Materialien zu ihrer Geschichte. (Mitteilungen des Mähr. Gew.-Mus., XX, 13.)

S. L. Keramische Arbeiten auf der grossen Berliner Kunst-Ausstellung 1902. (Sprechsaal, 28.)

TIEDT, E. Glasindustrie und Keramik auf der Veste Coburg. (Sprechsaal, 26.)

WALCHER V. MOLTHEIM, Rheinisches Steinzeug auf Gemälden der vlämischen Schule. (Monatsber. üb. Kunstwiss. u. Kunsthandel, Juli.)

ZAHN, R. Griechische Vasen. (Das Museum, VII, 12.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

ABELS, L. Ein Wiener Holzbildner (Franz Zelezny). (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 10.)

— Die Preisfrage in der Möbelindustrie. (Das Interieur, 7.)

GORDON, Emy. Der Tiefbrand. Eine Anweis. f. d. flachen u. plast. Tiefbrand unter besond. Berücksicht. der neuesten Fortschritte d. Technik. Mit 3 farb. u. zahlreichen einfarb. in d. Text gedr. Abbldgn. 54 S. Schmal gr.-8°. Leipzig E. Haberland. M. 1.50.

Inneneinrichtungen, Moderne. (Dek. Kunst, 10.)

Möbel, Moderne, in einfacher Ausführung. Ergebnis des vom rhein. Verein zur Förderung des Arbeiterwohnungswesens u. der Firma Fr. Krupp in Essen ausgeschrieb. Wettbewerbes. Preisgekrönte und angekaufte Entwürfe f. vollständ. Wohnungs-Einrichtungen, bestehend aus Wohnzimmer, Schlafzimmer u. als Wohnraum benutzbarer Küche. (In 12 bis 15 Lfgn.) 1. Lfg. 9 farb. Taf. Fol. Düsseldorf, F. Wolfrum. M. 4.

POUSSART et CAILLARD. Traité de menuiserie. Menuiserie de bâtiment (Parquet, Lambris; Portes; Escaliers; Devantures). In 18 jésus, 269 p. avec 274 fig. Paris, Garnier frères. (S. M.)

RICHTER, Adf. 12 Bogen Vorlagen f. d. Tiefbrenn-Technik. (Liebhaber-Künste, Zeitschr. f. häusl. Kunst.) Darmstadt, Hauskunst-Verlag v. O. Schulze. Fol. M. 3.

SCHRÖDER, Chr. Die Tischlerschule. Leichtverständliche Darstellung d. wichtigsten, theoret. u. prakt.

Kenntnisse des Bau- und Möbeltischlers. Zum Gebr. f. Fortbildungsschulen, sowie zum Selbstunterricht neu bearb. v. Aug. Graef. Mit einem Atlas v. 16 Fol.-Tafeln. Gr.-4°. 3. vollst. neu bearb. Aufl. VI u. 194 S. Gr.-8°. Leipzig, B. F. Voigt. M. 7.50.

SOULIER, G. Le Mobilier aux Salons. (L'Art déc., Juillet.)

WALDE, Chr. Herm. Moderne Möbeltischlerei. Handb. f. Tischler, Angehör. d. kunstgew. Holzind. u. Freunde d. Kunstgewerbes. Leipzig, J. J. Arnd. 8°. III u. S. 308 bis 551. M. 10.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BRÜNING, A. Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance. Mit 150 Abbldgn. VII, 146 S. (Monographien des Kunstgewerbes, herausg. v. J. L. Sponsel, III.) Lex. 8°, Leipzig, W. Spemanns Nachf. M. 6.

EHLERDING, W. Der moderne Schlosser, Prakt. Musterbücher in Taschenformat. 1. Bd. 100 Geländer-Gitter f. Gärten, Vorplätze, Gräber etc. Ravensburg, O. Maier. 8°. 31 Taf. M. 4.

EHRENTHAL, M. v. Franz Grossschedel zu Landshut und einige seiner Werke. (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, II, 10.)

FORRER, R. Über Waffen- u. Burgen-Rekonstruktionen, (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, II, 10.)

De l'imitation des bronzes. (Journ.-manuel de peintures, 11.)

Kt. Brünieren und Patinieren von Eisen, Kupfer und Bronze. (Badische Gewerbeztg., 28.)

ORSI, P. Stauroteca Bizantina in Bronzo di Ragusa inferiore (Sicilia). (Röm. Quartalschrift f. christl. Altertumskunde u. f. Kirchengeschichte, XV, 4.)

RIOTOR, L. Le métal ornamental, P. L. Brindeau. (Revue des Arts déc., 6.)

ROSE, W. Die Bedeutung des gotischen Streitkolbens als Waffe und als Würdezeichen. (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, II, 10.)

Strassburger Galvanoplastik. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, III, 1.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BEAUNIER, A. Les Bijoux de Lalique au Salon. (Art et Déc., 8.)

Gioelli antichi. (Arte italiana déc. e industriale, 3—4.)

The Jewelry of Mrs. Philip Newman. (The Magazine of Art, Aug.)

PUSCHI, A. u. F. WINTER. Silbernes Trinkhorn aus Tarent in Triest. (Jahreshefte des österr. Archäolog. Instituts in Wien, V, 1.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMATIK. GEMMENKUNDE

BABELON, E. Histoire de la gravure sur gemmes en France, depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine. Grand in-8°, XX — 263 p. avec gravures dans le texte et 22 planches en phototypie hors texte. Paris, Société de propagation des livres d'art.

LUSCHIN v. EBENGREUTH, Arnold. Wiens Münzwesen, Handel u. Verkehr im späteren Mittelalter. (Aus „Geschichte d. Stadt Wien".) Wien, A. Holzhausen. Fol. IV, 126 S. M. 45.

SAUNIER, Ch. L'oeuvre d'Hubert Ponscarme. (L'Art déc., Juillet.)

W. H. Coronation medals of Great Britain. (The Connoisseur, 11.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BREDT, E. W. Das germanische Nationalmuseum und der bayerische Kunstgewerbeverein. (Kunst und Handwerk, 9.)

GALLY, J. M. Das Ausstellungswesen und sein Wert. Erfahrungen, Erlebnisse und Reformvorschläge. 62 S. gr. 8°. Wien, Selbstverlag. M. 1.80.

LUDORFF, A. Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Kreises Minden. I. A. des Prov.-Verbands d. Prov. Westfalen bearb. Mit gesch. Einleitgn. v. Pfr. Wurm. (Die Bau- u. Kunstdenkmäler v. Westfalen.) Münster, Paderborn, F. Schöningh in Komm. 4°, VII, 134 S. M. 4.

PLEHN, A. L. Kunstgewerbliche Wanderausstellungen. (Das Kunstgewerbeblatt, N. F. XIII, 10.)

AMSTERDAM

COENEN, JR., F. Het Museum Willet-Holthuysen. (Onze Kunst, I. 3 u. 5.)

BERLIN

S. L. s. Gr. VI.

— WILLRICH, E. Zur grossen Berliner Kunstausstellung 1902. (Berliner Architekturwelt, 4.)

BRÜGGE

Een Woord over de antoonstelling van oude vlaamsche Kunst te Brugge. (Vlaam'sche strijd 7.)

BRÜNN

LEISCHING, J. Die Ausstellung von Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen aus mährischem Privatbesitz. (Mitteil. d. mähr. Gew.-Mus., 11.)

DÜSSELDORF

Album der Gewerbe-, Industrie- und Kunstausstellung Düsseldorf 1902. 16 Taf., qu. 8°. Düsseldorf, F. Wolfrum Mk. 1.—.

— BEISSEL, St. Die Kunstausstellung zu Düsseldorf. (Stimmen aus Maria Laach, 7.)

— GRAEVEN, H. Die kunsthistor. Ausstellung in Düsseldorf. (Allgem. Zeit., Beil. 153.)

— Die Industrie- und Gewerbe-Ausstellung in Düsseldorf. (Sprechsaal, 33.)

— SCHNÜTGEN, A. Die kunsthistor. Ausstellung in Düsseldorf. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 4.)

— VELDE, Henry van de. Einige Künstler Hollands und die Ausstellung Hugo Kochs in Düsseldorf. (Innendekoration, August.)

— VORLÄNDER, O. Die Ausstellungsbauten in künstlerischer Hinsicht. (Deutsche Bauzeitung, S. 59.)

— Wanderungen durch die Düsseldorfer Ausstellung. (Zentralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 578.)

FLORENZ

SUPINO, J. B. La collezione Ressman nel R. Museo Nazionale di Firenze. (Le Galleria nazionali italiane, V. p. 1.)

HASTINGS.

CRAKE, W. V. Relics of royal coronations at the Hastings Museum. (The Connoisseur, 11.)

KAIRO

HERZ, M. Le Musée du Caire. (Gaz. des Beaux-Arts, Juillet.)

KARLSRUHE

PUDOR, H. Das Kunstgewerbe auf der Karlsruher Jubiläums-Ausstellung. (Dek. Kunst, 11.)

LEIPZIG

KAUTZSCH, R. s. Gr. IV.

LONDON

FRIEDLÄNDER. Die Leihausstellung der Royal Academy von 1902. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1 u. 2.)

— The home arts and industries exhibition. (The House, July.)

MÜNCHEN

PASCENT, E. N. Die Sommer-Ausstellung der Münchener Secession. (Die Kunst für Alle, 21.)

NEW YORK.

The Garland Collection, s. Gr. VI.

NÜRNBERG

HAMPE, Thdr. Das German. Nationalmuseum von 1852—1902. Festschr. z. Feier seines 50jähr. Bestehens i. A. d. Direktoriums verfasst. Leipzig, J. J. Weber. Fol. 150 S. M. 12.

PARIS

BELLEVILLE, E. L'Exposition de la reliure moderne au musée Galliera. (L'Art déc., 47.)

— HÉRON DE VILLEFOSSE, A. et E. MICHON. Musée du Louvre (département des antiquités grecques et romaines). Acquisitions de l'année 1900. Petit in-8, 21 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1901.

— JACQUES, G. M. Les objets d'art aux Salons. II. Société des artistes français. (L'Art décoratif, Juillet.)

— KAHN, G. Les Objets d'Art aux Salons. (Art et Décoration, 7.)

— SCHMIDT, E. Der Salon. (Kunstchronik, N. F. XIII, 29.)

— Weltausstellung 1900.

CHAMPIER, V. Les Industrie d'art à l'Expos. univ. de 1900. Avec la collaboration de L. Aubry, L. Bénédite, E. Didron et L. de Fourcand, etc. etc. Première partie. T. 1er et 2. In-4, 254 p. Paris, Bureau de la Revue des arts déc.

— Musée centennal des classes 66, 69, 70, 71, 97 (Mobilier et Décoration), à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Rapport de la commission d'installation. Grand in-8°, 116 p. avec grav. Saint-Cloud, impr. Belin frères. (S. M.)

— Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 66 (Décoration fixe des édifices publics et des habitations). Rapport de M. Arsène Alexandre. Grand in-8°, 30 p. Paris, Impr. nationale. 1901. Ministère du commerce.

— Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 8 (Gravure et Lithographie). Rapport de M. Gustave Geffroy. Grand in-8, 21 p. Paris, Impr. nationale, 1901. Ministère du commerce.

— Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 15 (Instruments de précision; Monnaies et Médailles). Rapport de M. Henri Pellat. Grand in-8, 134 p., Paris, Impr. nationale, 1901. Ministère du commerce.

— Rapports du jury international de l'Exposition universelle international de 1900, à Paris. Classe 95 (Joaillerie et Bijouterie). Rapport de M. Paul Soufflot. Grand in-8, 52 p. Paris, Impr. nationale, 1901. Ministère du commerce.

ROM

BARIOLA, G. siehe Gruppe V.

STRASSBURG

L. Aus dem Strassburger Denkmalarchiv. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Juni.)

TURIN

CRANE, W. Impressions of the First International Exhibition of modern decorative Art at Turin. (The Art-Journal, July.)

— CZAKO, E. Die Ausstellung in Turin. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, Juli.)

— The international Exhibition of modern decorative art at Turin: The scottish Section. (The Studio, 112.)

— FRED, W. Die Turiner Ausstellung. Das Bild — Die Bauten — Der künstlerische Erfolg. (Dek. Kunst, 11.)

— FUCHS, G. Mackintosh und die Schule von Glasgow in Turin. (Deutsche Kunst u. Dek., 12.)

— — Turiner Ausstellung I: Holland und die grossdeutsche Kultur. (Deutsche Kunst u. Dek., 11.)

— — Deutsche Zukunfts-Architektur in Turin. (Deutsche Kunst u. Dek., 12.)

— KOCH, A. Erste Eindrücke von der Turiner Ausstellung. (Deutsche Kunst und Dek., 10.)

— MELANI, A. Exposizione d'Arte decorativa odierna in Torino. (Arte italiana dec. e industriale, 4.)

— PUDOR, Heinr. Architektonisches von der Turiner Ausstellung. (Der Architekt, 9.)

— SOULIER, G. L'Exposition de Turin, I. Les édifices. (L'Art déc., 47.)

— THOVEZ, Enrico. The international exhibition of modern decorative art at Turin. The dutch section. (The Studio, 113.)

VENEDIG

CANTALAMESSA, G. La R. Galleria di Venezia. (Le Galleria nazionali italiane, V, p. 22.)

WIEN

LUX A. XIV. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Secession 1902. Klingers Beethoven und die moderne Raumkunst. (Deutsche Kunst u. Dek. 10.)

GEORGE MORLAND, VON B. KENDELL-LONDON



in Gewebe von Romantik ist um die Gestalt George Morlands gesponnen. Sein Genie, sein Unglück, und die voreingenommenen, unvollständigen Aufzeichnungen über seinen Charakter als Künstler und als Mann verleihen seinem Andenken ein doppeltes Interesse. Mr. Ralph Richardson entdeckte dank seiner ausgedehnten Forschungen über Morlands Leben und Werk Vieles, worüber bis dahin Unwissenheit geherrscht hatte, und auch manches seiner in alle Richtungen verstreuten Gemälde. Das Resultat dieser Nachforschungen war die Veröffentlichung eines interessanten und trefflichen kleinen Buches,* für welches ihm alle Bewunderer Morland'scher Gemälde zu so viel Dank verpflichtet sind.

Im Jahre 1763 geboren, war Morland nicht nur dazu bestimmt, eine der Hauptfiguren der britischen Landschafts- und Genremalerei, sondern auch der Gründer einer Bewegung zu werden, welche einige sechzig Jahre später zur Schöpfung der Barbizon-Schule führte. Sein Einfluss ist in dem Werke von Männern, wie Millet, Bastian Lepage, Breton und L'Hermitte zu erkennen. Der Geist, welcher Morland beseelte, macht sich heute geltend und jener Naturalismus, welchen er zuerst richtig auslegte, gewinnt stets neuen Boden.

Wenn man Morlands Werke mit denen seiner direkten Vorgänger und Zeitgenossen vergleicht, so fällt Einem sofort der radikale Unterschied ihrer Anschauung und Behandlungsweise eines Sujets auf. Man kann sagen, dass Morland im Anfange und innerhalb gewisser Grenzen seinen Stil auf Gainsborough basierte, während er den Einfluss, welcher das Werk von Stothard, Wilson und Lambert beherrschte, energisch von sich zurückwies. Bis dahin hatten die Landschafter der britischen Schule die englische Szenerie mehr oder weniger klassisch behandelt und Claude Lorrain, Canaletto und Poussin als Vorbilder anerkannt. Gainsborough war der Erste, der die Fehler dieser Logik einsah, die englische Landschaft malte, wie er sie sah, und sie mit all der Poesie und dem Reize ihrer wahren Form und Atmosphäre belebte. Er erkannte auch die malerische Anziehungskraft des Landlebens inmitten der Naturschönheiten des Waldes, des Stromes und der Wiese. Gainsboroughs Landschaften sind in warmen Tönen gemalt, unter welchen Gelb und Braun vorherrschen. Sein Sonnenlicht ist goldig und seine Behandlung von Licht und Luft im allgemeinen glänzend. Seine Pinselführung ist sehr detailliert, besonders in der Behandlung von Laub, für welches er fast immer

* Ralph Richardson, F. R. S. E., „George Morland, Painter, London.“



G. Morland, Die Reisenden

einen runden Pinsel benützte. In seinen frühen Werken folgte Morland dieser Methode, welche er dann gegen einen volleren, freieren Stil umtauschte. Morlands Malweise ändert sich zu verschiedenen Zeiträumen. Manchmal besteht sie in Unter- und Übermalung, während in seinen späteren Arbeiten keine Untermalung zu finden ist und die Farben direkt mit flachem Pinsel aufgesetzt sind. Man höre seinen Freund und Chronisten Philipp Dawe:

„Er zeichnete keine Konturen: seine rote Farbe — obgleich nachlässig — umfasste den Plan und die Wirkung seines Bildes und er liess viel davon in der Fertigstellung mit Hilfe von Lasur und dünner, trockener Farbe stehen. Er verwarf bald die alte Methode, zwei oder drei Lagen von Farbe auf das Bild aufzutragen.“

Morland verwendet in seinen Bildern gewöhnlich sehr viel Gelb, was ihnen einen eigentümlich weichen Ton verleiht und er setzt seine Hochlichter sehr dick auf. Selten wendet er starke Kontraste von Licht und Schatten an, aber seine Behandlung des Lichtes ist wunderbar naturwahr und geschickt und bildet einen der Hauptvorzüge seiner Malerei. Dass Morland durch und durch Naturkind war, ersieht man aus jenen Bildern, in welchen er Landszenen behandelt, und aus seinen schönen, in Äther gebadeten Landschaften, mit ihren tiefen, blauen, sich im Raum auflösenden Hintergründen. Was kann realistischer sein, als seine blassen Himmel, halb mit treibenden Wolkenmassen bedeckt, welchen er den Ausdruck ihrer Konsistenz verleiht, während die Wolken seiner Zeitgenossen entweder wollig oder solid in Substanz erscheinen. Seine Vordergründe sind breit behandelt, aber scharf beobachtet und die Gruppierung seiner Figuren ist stets leicht, natürlich und in vollständiger Harmonie mit der umgebenden Landschaft. In seinen Jugendwerken ist die Zeichnung der Figuren oft gesucht und gepresst, und in einigen Fällen drängt sich die künstliche Pose zu sehr auf. Dies bezieht sich auf die zwischen 1870—87 gemalten Bilder, nach welch letzterem Jahre alle Spuren des Gekünstelten verschwinden und er

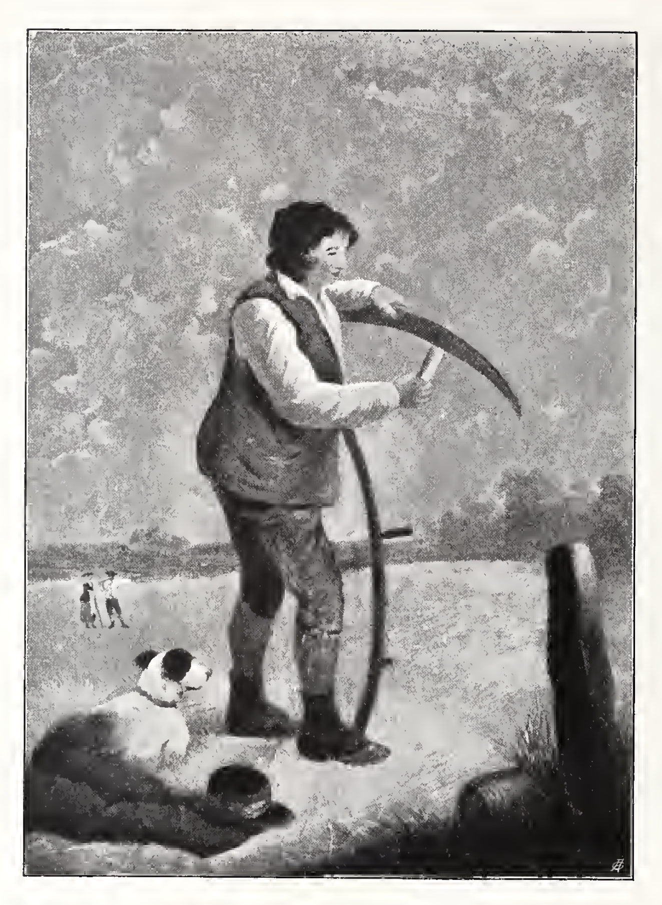


G. Morland, Der Sturm auf dem Lande

uns Studien nach dem Leben gibt, wunderbar realistisch in Bewegung und Ausdruck.

Als Zeichner stand Morland über allen seinen Zeitgenossen und vergebens suchen wir unter seinen Nachfolgern nach einem, der jenen Wechsel von Bewegung und Handlung ausdrücken konnte, welche uns Morlands Figuren lebend vor Augen führt. Das Formgefühl ist eine der Haupteigenschaften seines Werkes, welches in drei Perioden geteilt werden kann: von 1780—87, von 1787—99, seine Glanzperiode, und von da an bis zu seinem Tode 1804. Die letzten Jahre seines Lebens weisen einen Abfall seiner ausserordentlichen Begabung auf. Sein Werk wird sehr ungleich und erhebt sich manchmal bis zum Niveau seiner früheren Vortrefflichkeit, sinkt aber häufiger weit darunter. Es trägt die Zeichen von Eile und Oberflächlichkeit; die Pinselführung ist locker und ohne alle technischen Vorzüge.

Nach der Ursache dieses Rückschrittes braucht man nicht weit zu suchen, denn Morland war während dieser letzten Jahre buchstäblich von Platz zu Platz verfolgt, musste sich vor seinen Gläubigern in Winkeln verstecken und lebte von der Hand zum Mund, indem er Bilder dutzendweise fabrizierte — ein Raub der Hoffnungslosigkeit und ein Opfer des Schicksals. Das Schlusskapitel seines Lebens ist hoch pathetisch — die Geschichte des letzten Kampfes eines menschlichen Wesens um seine Existenz. Es ist bei den



G. Morland, Der Mäher

Chronisten eine Modesache geworden, Morland als Mann zu beschimpfen, seine Charakterschwächen zu betonen, und ihn als einen abgestumpften, unmoralischen, gewissenlosen Taugenichts darzustellen! Wenn man jedoch die vorhandenen Aufzeichnungen über sein Leben genau prüft, kann man nur die Ungerechtigkeit dieses überraschen Urteiles erkennen.

Vor allen Dingen war sein unzweifelhaft impulsives und unstabiles Temperament ganz sonderbar liebevoll, grossmütig, empfindlich und von Natur aus verfeinert, denn nie finden wir auch nur eine Spur von Roheit in seinem reifen Werke, was umso erstaunlicher ist, wenn man die Menschenklasse berücksichtigt, mit der er in fortwährende Berührung kam, und die Lebensweise, welche er angeblich geführt haben soll. Morland war immer frei von gesellschaftlichen Vorurteilen, ein Mann, der sich nicht viel um weltliche Ehren und Rang scherte und sich weigerte, von seinen Geburtsrechten Gebrauch zu machen. Seine absolute Missachtung sozialer Gebräuche und die unbeschränkte Freiheit seines Verkehrs mit Leuten, die einer tieferen Gesellschaftsschichte angehörten, sind nur Manifestationen jener leicht erweckbaren Sympathie, welche einen so liebenswerten Zug seines Charakters bildete und ihn befähigte, das „Warum“ und „Wozu“ seiner Umgebung zu begreifen. Gerade dieses warme Verständnis und diese Sympathie verleihen seinem Werke so viel Reiz.

Ein anderer Grund seines abnormen Erfolges als Maler war sein natürlicher Abscheu vor jeder Art von Maniriertheit. Maniriertheit kennzeichnet die Zeit, in welcher er lebte. Wir finden das Werk der grössten Maler dieser Periode davon angesteckt. Der anerkannte Zweck der Kunst war, die Natur in etwas Ideales zu verfeinern und wir können gut begreifen, dass Morlands Verfahren die Männer skandalisierte, welche ihm jenen Naturalismus vorwarfen, dem wir heute so herzlich Beifall spenden. Morland versuchte nie, die Niedrigkeit zu glorifizieren. Er zeigte einfach, was er sah, und malte seine Bauern, wie sie waren, ohne je daran zu denken, sie allegorisch zu verwerten. Ihre Einfachheit, ihre Freiheit, ihre Ungebundenheit sprachen



G. Morland, Die famose Geschichte

seine tätige Sympathie an. Er hatte erfahren, was es heisst, unter kleinlichen Vorurteilen und quälendem Zwange zu leiden; seine Erfahrung hatte ihm Tyrannei und Geiz gezeigt — und abwechselnd Schmeichelei und schnöden Schimpf. Aus persönlicher Erfahrung kannte er die Heuchelei der Gesellschaft; er hatte die Seichtigkeit weltlicher Wertschätzung sondiert und sein empfindliches Temperament trieb ihn wie einen Strohhalm vor dem Winde eines feindseligen Geschickes. Die Natur bot ihm Trost im Unglück und wer kann sagen, dass er diesen Trost nicht fand! Gibt es unter seinen Werken nicht Bilder, die man nur „inspiriert" nennen kann? Inspiriert, was Grösse der Auffassung, Schönheit und Tiefe des Gefühls betrifft. Zu diesen gehören „die Reisenden", „der Sturm auf dem Lande", „der Auszug der Fischer", „der Abschied des Deserteurs" und „der Schnitter".

In den „Reisenden" ist die Komposition höchst einfach gehalten, aber wie vollständig, wie meisterhaft ist sie in all ihrer Beschränkung! Ein Streifen Wasser, ein Baum, zwei verhüllte, zusammengedrängte Figuren, eine Strecke öden Landes, ein zorniger Himmel — das Ganze windbewegt im eisernen Griff des Sturmes, dessen Stimme man beim Anblick des Bildes zu hören glaubt. Zeichnung und Farbe ist erhaben in anregender Kraft, und doch gibt es Kritiker, welche behaupten, Morlands Werke seien fast immer ruhig und träge, was das Sujet betrifft. Diese Behauptung kann auf nur seine Tierstudien bezogen werden, welche meistens im Ruhezustande erfasst sind. Ganz anders



G. Morland, Der Abschied des Deserteurs

steht es aber mit seinen figuralen Sujets. Sturm und Sonnenschein wechseln in seinen Bildern ab, aber Sturm — als Symbol seines Lebens — herrscht vor, und in seinen reifen Arbeiten lesen wir etwas von der fieberischen Tätigkeit und Rastlosigkeit, welche ihn verzehrte.

In die meisten seiner figuralen Kompositionen führt Morland eine grosse Auswahl von Typen ein. Selten nur beschränkt er sich auf ein Arrangement von zwei Figuren, und ich weiss nur ein einziges Beispiel, das nicht dem Gebiete des Phantasie-Porträts angehört, wo er eine vereinzelte Figur als Motiv verwendet hat: seine schöne Studie „Der Schnitter.“

„Der Schnitter“ ist das Prototyp einer Serie origineller Schöpfungen, mit welchen die Maler der naturalistischen Schulen die Welt bereichert haben. Ein Farbendruck nach diesem Bilde ist im British Museum; wo das Original selbst ist, kann ich nicht entdecken. Es ist auf Holz gemalt, und die Oberfläche ist fast ganz von der Figur des Schnitters gefüllt, welcher auf



G. Morland, Die Ährenleserin

einer Wiese steht und sich kühn von dem bewölkten Himmel des Hintergrundes abhebt. Im Mittelgrunde sind zwei kleine Figuren — ein Mann und ein Weib — doch haben sie keinen weiteren Bezug auf die Komposition der Bilder. Der Schnitter ist im Begriff, seine Sense zu schleifen, und steht da als wahre Verkörperung von Kraft und Jugendfreude — ein wahrer Sohn der Scholle und ein Typus der veredelnden Wirkung der Arbeit. Die Farbe, so weit sich nach dem Drucke urteilen lässt, ist sanft und tief und weist eine umfangreichere Farbenskala auf, als man gewöhnlich bei Morland findet.

Viele von Morlands Bildern sind aus dem bei ihm ganz wunderbar verlässlichen Gedächtnis gemalt. Philip Dawe stellt fest, dass das Bild der Sandgruben — wahrscheinlich das „Sand carting", welches sich heute im Besitz von Sir Walter Gilbeg befindet — drei Monate nach dem Tage gemalt war, an welchem der Künstler diese Szene beobachtet hatte. Und doch ist das Bild so realistisch bis ins kleinste Detail, dass man dieser Behauptung kaum Glauben schenken würde, wenn sie nicht aus so verlässlicher Quelle käme.

Morlands Lebensverhältnisse beeinflussten seine Arbeit, welche, wie schon erwähnt, in drei deutlich getrennte Perioden geteilt ist. Im Elternhause ward er auf strikt puritanische Art erzogen, mit dem Resultate, das bei dem Versuche, eine unkonventionelle und stürmische Natur in das Gefängnis des Anstands und der Ordnung zu bannen, unausbleiblich war. Der Einfluss dieser frühen Erziehung macht sich in Morlands ersten unabhängigen Arbeiten geltend, denn er begann als Moralprediger, welcher die Glückseligkeit der Tugend und die Leiden des Lasters abbildete.



G. Morland, Der Zollschranken

Als Knabe war Morland Lehrling bei seinem Vater (der einigen Ruf als Zeichner von Bleistiftporträts und als Mezzotint-Graveur erworben hatte) und zeigte von Anfang an bedeutendes Talent für Zeichnen und Komposition. Als fünfzehnjähriger Jüngling hatte er ein Bild, dessen Titel nicht herauszufinden ist, in der Royal Academy, welche damals in Joshua Reynolds ihren ersten Präsidenten fand. Im Alter von 21 Jahren verliess Morland sein Heim — ein Wort, welches für ihn mit jeder Art von Unterdrückung und kleinlicher Tyrannei verbunden war. Er malte nun eine Anzahl von Bildern für einen irischen Händler, welcher ihm lächerlich kleine Preise zahlte und eine „Morland Gallerie" eröffnete, von welcher Lord Grosvenor einer der ersten, vornehmen Klienten war. Für diesen Irländer arbeitete Morland zwei Jahre lang buchstäblich wie ein Sklave, bis er die Bekanntschaft von Mrs. Hill, einer reichen, ältlichen Witwe machte, welche ihm einen Auftrag erteilte, ihr Porträt zu malen. Das war ein neuer Ausgangspunkt in Morlands Karriere, und dazu bestimmt, ihn in mehr als einer Weise zu beeinflussen, denn anlässlich eines Besuches bei Mrs. Hill traf er das Mädchen, welches er später zu seiner Frau machte, und die durch den Sturm und Drang ihres Ehelebens den Beweis einer ganz aussergewöhnlichen Hingebung ablegte.

Mrs. Morland war eine Schwester des Malers James Ward, der viele Gravuren nach Morlands Bildern herstellte. Oftmals hat man sie erklären gehört, dass, sollte der Tod sie ihres Gatten berauben, sie nicht ohne ihn weiter leben könnte. Ihre Worte waren seltsam wahr, denn sie überlebte ihn nur um drei Tage.



G. Morland, Das Innere eines Stalles

Während seiner Werdezeit und in den frühen Tagen seines Ehelebens malte Morland die Bilderserie, welche häusliches Glück und Liebe behandelt, und andere Bilder, welche die üblen Früchte von Leichtsinn und Faulheit vorführen, und in welchen Hogarths Einfluss unverkennbar ist. Zu dieser Serie gehören „How sweet 's the love that meets return", „The Lass of Livingstone", „Valentine's Day" (Kensington Museum), „Die glückliche Familie", „Der fleissige Handwerker" und die „Laetitia"-Serie. Zur selben Zeit schuf er auch jene Typen frischer, englischer Mädchen, welche, was anmutige Grazie und Gefühlszartheit betrifft, ganz einzig dastehen. Eine seiner erfolgreichsten Genre-Kompositionen, welche in diese frühere Periode fällt, ist „Die famose Geschichte", von Ward gestochen, welche zwei Mädchen im Bette vorführt, deren eine der anderen aus einem Buche vorliest. Dieses Bild ist sehr geschickt komponiert und hat höchst wirkungsvolle Kontraste von Licht und Schatten.

Dann kamen seine reizenden Studien aus dem Kinderleben, unter welchen „Soldatenspielende Kinder" als bestes Beispiel von Gruppierung und malerischer Erzählung Erwähnung verdient. Von Dawe erfahren wir, dass Morland es liebte, Kinder um sich zu versammeln und sie ermunterte, herumzuspielen, so dass er einstweilen schnelle Skizzen ihrer Bewegungen und Posen notieren konnte. Hierin und in der natürlichen Sympathie seines



G. Morland, Der Schafhirte

Temperaments kann man die Erklärung für die Genauigkeit seiner Beschreibungen des Kinderlebens finden.

Morlands Arbeitsfähigkeit war ganz erstaunlich. Im Laufe des Jahres 1788 malte er nicht weniger als 32 Bilder, nach welchen später Gravuren hergestellt wurden. Im Jahre 1789 malte er die schöne Bilderserie, welche das Soldatenleben mit viel dramatischer Kraft behandelt und „Die Rückkehr des Deserteurs" einschliesst. Die Entstehungsgeschichte dieser Bilder ist eine sonderbare. Morland hatte damals sich freiwillig den Pflichten des Polizeidienstes unterzogen, und traf in der Ausübung dieser Pflichten einen Sergeanten, einen Trommler und einen Gemeinen, welche einen Deserteur verfolgten. Morland überredete sie, mit ihm in ein Wirtshaus zu kommen, wo er sie traktierte und sich von ihnen dafür allerhand Deserteurgeschichten erzählen liess. Den ganzen nächsten Tag — so heisst es — hielt er sie bei sich zurück, und skizzierte auf Leinwand die Umrisse der ihm erzählten Geschichten, während er direkt in dem Milieu seines Gegenstandes lebte. Man sieht, dass Morland sein Werk nicht bloss zur Hälfte ausführte, sondern von einer zweckbewussten Gewissenhaftigkeit und Hartnäckigkeit beseelt war, in welcher man eine weitere Anomalie dieser komplexen Natur findet.

Die Erklärung für viele der scheinbaren Widersprüche in Morlands Karriere ergibt sich daraus, dass das künstlerische Element in seinem Organismus so vorherrschte, dass seine Eigenschaften als Mann vollständig erdrückt wurden. Seine Kunst zeigt zähen Entschluss, Geduld, fast übermenschliche Anstrengung, scharfes Verständnis für die Naturwahrheiten,



G. Morland, Die Schiffbrüchigen

während sein Leben eine Kurzsichtigkeit bezeugt, welche zu einem Auf und Ab von Bemühungen und Misserfolgen führt und zu einer wachsenden Unfähigkeit, den Versuchungen zu widerstehen.

Morland steht unzweifelhaft auf der Höhe seines Könnens in seinen Studien von Zigeunern, Matrosen und Schmugglern, und in seinen Tierbildern. Seine Bauern ähneln sich fast alle mit ihren leeren, ausdruckslosen Gesichtern, und scheinen nur eine Stufe über den Schweinen zu stehen, mit welchen er sie so häufig in seinen Bildern zusammenbringt. Von den Beiden sind die Schweine entschieden die Interessanteren, denn Morland zeichnet sie mit jener bemerkenswerten Lebendigkeit des Ausdruckes, welche alle seine Tierstudien kennzeichnet. Er führt stets menschliche Figuren in diese Studien ein, aber sie dienen nur als Staffage, um Lokalfarbe in die Gesamtwirkung einzuführen. Man fühlt, dass Morland ihnen absichtlich diese untergeordnete Stellung gibt, damit das Interesse nicht abgelenkt werde und sich auf das Hauptmotiv — die Pferde, Schafe oder Schweine konzentriere. Eine Ausnahme der Regel — und eine wichtige Ausnahme, da sie ihn diesmal als Humoristen zeigt — ist „Eine Besprechung“ — eine Pachtgutszene, in welcher die Hauptpersonen, ein Bauerntölpel und ein Hund, auf einem Misthaufen stehen, während ein paar Schweine und ein Esel als interessierte Zuschauer und als selbsternannter Chor teilnehmen.



G. Morland, Schweinestall

Dass sich die Zimperlichkeit dieser Zeit bis ins Absurde erstreckte, geht daraus hervor, dass man Morland vorwarf, ein Maler von Schweinen zu sein, obgleich selbst Gainsborough sich mit derartigen Motiven befasste, bevor er sich auf das Porträtfach verlegte. Als Pferdemaler hat sich Morland einen wohlberechtigten Ruf erworben. Seine Pferde — wie wir nach allem, was wir von ihm wissen, erwarten können — sind die fleissigen, geduldigen, müden Genossen und Diener des arbeitenden Menschen. In dem berühmten Bilde „Das Innere eines Stalles“ bildet der Schimmel den Brennpunkt. Hinter ihm kommt das braune Pferd und das Pony. Die Komposition ist glänzend, ebenso wie die Beleuchtung, und die Werte sind mit grösstem Geschick gehandhabt, besonders in den Schattenmassen unter dem Dach. Obgleich Viele dieses Bild für sein Meisterwerk halten, gibt es doch noch zwei andere Bilder, die diesem an technischer Trefflichkeit gleichkommen: „The Farmer's Stable“ und „Paying the Horseseller“. Die seltsam pathetische Individualität des weissen Pferdes finden wir wieder und wieder in Morlands Bildern, bis wir das edle Tier als persönlichen und geliebten Freund betrachten! Gerade in seiner Gabe, durch das Anheimelnde seiner Sujets — sei es Mensch oder Tier — unsere Sympathien zu erwecken, zeigt uns Morland eine Seite seines Genies, in welcher ihm kein anderer Maler der englischen Schule ausser David Wilkie gleichkam.

Man hat behauptet, dass die von Morlands Pinsel behandelten Sujets an Abwechslung mangeln, dass seine Figuren immer dieselben Bauern, „Sportsmen“, Zigeuner oder Fischerleute seien, welche er stets in derselben



G. Morland, Kaninchen

Umgebung malte. Letzterer Fehlschluss hat seinen Ursprung darin, dass viele seiner Bilder denselben Namen tragen, doch brauchte man sie nur zu prüfen, um zu erkennen, wie unendlich verschieden sie empfunden sind.

In manchen seiner Arbeiten war Morland unzweifelhaft von Teniers, Hobbema und Ruysdael beeinflusst. Seine „Alehouse-Kitchen" — eine Studie mit Figuren bei Feuerlicht — könnte direkt dem Pinsel eines niederländischen Meisters zugeschrieben werden, zeigte es nicht eine gewisse Oberflächlichkeit der Behandlung. „Das Eselrennen" und „Schlittschuhläufer" sind vollständig im Geiste Hobbemas komponiert. In beiden Fällen ist die Leinwand mit Figürchen gefüllt, welche auf jede erdenkliche Art breiten Humor und ausgelassene Lustigkeit andeuten. In diesen Bildern sehen wir einen Morland, sehr verschieden von jenem, welcher späterhin absichtlich vermied, die Bilder anderer Künstler anzusehen, um ja nicht der Versuchung zu unterliegen, etwas von ihrem Stil zu assimilieren.

Morlands Charakter — wie aus seinem ganzen Leben hervorgeht — war im höchsten Grade rezeptiv und beeinflussbar. Er klammerte sich an die Natur als einzigen anerkannten Einfluss in der Kunst, und seine Liebe und sein Glaube leiteten seinen Pinsel, jene Bilder zu malen, welche seinen Namen unsterblich machen werden. Mit intensiver Sympathie betrachten wir die Geschichte seines Künstlerlebens, und können nur den aufrichtigen Wunsch hinzufügen, dass dem Andenken eines allgemein bewunderten, aber oft missverstandenen Genies volle Gerechtigkeit zuteil werden möge.



Ausstellung in Düsseldorf, Inneneinrichtung von Th. Cossmann-Aachen

DIE DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG VON EDUARD LEISCHING-WIEN



IT Berechtigung können wir sagen: die Österreicher haben die Abteilung des modernen Kunstgewerbes auf der Düsseldorfer Ausstellung interessant und sehenswert gemacht. Dies haben auch die reichsdeutschen Fachleute willig anerkannt und rückhaltslos betonen sie, wie viel sie überhaupt der in Wien entfalteten Bewegung danken; vorläufig freilich mehr in Theorie als Praxis, in Stimmung und Weckung von Wunsch und Ziel, als in deren Realisierung. Was heute unter dem Ehrentitel Kunstgewerbe in Deutschland vor die Öffentlichkeit tritt, ist nur zum geringsten Teile erfreulich, zum überwiegenden ungeniessbar, trostlos, zerfahren und ohne Zusammenhang mit den lebendigen Strömungen der Zeit. Ärgster Rückständigkeit steht gesuchter plumper Radikalismus gegenüber und es sind nur Einzelne, nicht einmal Gruppen und Schulen, die einem massvollen zeitgemässen Fortschritte huldigen. Darin



Ausstellung in Düsseldorf, Zimmereinrichtung von Th. Cossmann-Aachen

vor allem, dass bei uns zu Lande eine Führung besteht oder doch, für weitere Kreise verpflichtend, gesucht wird, durch unsere Museen und Schulen und einzelne energische, temperamentvolle Leute, erblickt man im deutschen Reiche mit Recht unseren Vorzug, unsere Überlegenheit. Mit allem, was wir treiben, mögen sie sich ja freilich nicht befreunden, wer könnte das auch verlangen; aber sie fühlen ganz deutlich, dass sie, ohnedies von Natur aus ärmer an Phantasie und Gefühl für Form und Farbe und freundlichere Gestaltung des Lebens, trotz aller günstigeren wirtschaftlichen und politischen Bedingungen einen noch viel schwereren Kampf kämpfen als wir. Die Gegensätze zwischen alt und neu sind schärfer und unvermittelter bei ihnen als anderwärts, die revolutionären Übertreibungen einzelner Exzedenten, anstatt aufzuwühlen und anzuregen, begünstigen nur die ohnedies feste Stellung des verknöchertsten Konservatismus. So hat die vorjährige Darmstädter Ausstellung die reiche, für gesunde Entwicklung des deutschen Kunstgewerbes wegen ihrer Kaufkraft höchst wertvolle Frankfurter Gesellschaft dermassen verletzt und kopfscheu gemacht, dass, wie gute Kenner der dortigen Verhältnisse und warme Anwälte vernünftiger moderner Kunst erklärten, für viele Jahre jede Aussicht auf Unterstützung und Förderung dieser Bestrebungen daselbst verloren ist und die langweiligen abgedroschenen



Ausstellung in Düsseldorf, Moderne Gläser von der Rheinischen Glashüttengesellschaft Köln-Ehrenfeld

Typen der überlieferten Wohnungseinrichtung neuen Anwert gefunden haben. Aber nicht dies allein kommt, wie angedeutet, in Betracht.

Es fehlt dem deutschen Kunstgewerbe die Leitung. Nicht als ob Regierungen und Fürsten in unseren Zeiten, da so viele neue soziale Momente und imponderable Lebensmächte an der Gestaltung der Kultur mitwirken, auf diesem Gebiet direkt eine moderne Bewegung schaffen oder dauernd verhindern könnten. Aber die Anstalten öffentlicher Kunstpflege im deutschen Reiche nehmen unverhältnismässig weniger und zurückhaltender teil an Beeinflussung und Propaganda der Gegenwartsströmungen in der Kunst und es liegt ihnen ferne, sich hier irgendeine Mission zuzugestehen. Brinckmann und Lichtwark und der an Energie und Radikalismus bedeutende Krefelder Museumsdirektor Deneken oder Berlepsch in München sind ebenso vereinzelte Erscheinungen, wie es Eckmann an der Berliner Kunstgewerbeschule war und Läuger in Karlsruhe ist. Die deutschen Kunstschulen, so Tüchtiges sie zweifellos leisten, weisen nirgends weder in ihren massgebenden Lehrern noch in ihrer Methode hervorstechende moderne Züge auf, die Düsseldorfer Ausstellung der westphälisch-rheinischen Schulen hat dies bewiesen, wohl auch, dass viel reglementiert, aber wenig reformiert wird. Das Beste, was diese Schulen leisten, sind die Ergebnisse des Werkstättenunterrichts der keramischen Fachschulen. Die meisten grossen Museen widmen sich fast ausschliesslich der Verwaltung, Vermehrung und wissenschaftlichen Ausbeutung ihrer, dank reicher Dotationen und grosser Opferwilligkeit auch privater Kreise stetig wachsenden historischen Sammlungen; ihre Beziehung zur modernen Kunst, welcher viele der Direktoren keineswegs ablehnend gegenüberstehen, beschränkt sich doch mit geringen Ausnahmen lediglich auf den Ankauf einzelner hervorragender neuer Stücke, erstreckt sich aber nicht auf unmittelbare Beeinflussung der produzierenden Künstler, Industriellen und Gewerbetreibenden. Ständige grosse Ausstellungen des heimischen Schaffens veranstalten sie nicht, so stellt das Berliner Museum hiefür nur von Fall zu Fall seinen Hofraum zur Verfügung, eine Ausräumung von Sammlungssälen zu solchen Zwecken findet nirgends statt und würde energisch, als die Erfüllung der eigentlichen Aufgabe des Museums hindernd, bekämpft werden. Die leitenden Männer unterhalten allerdings regen Verkehr mit den ausserhalb ihrer Institute wirkenden Gewerbe- und Kunstgewerbevereinen und



Ausstellung in Düsseldorf, Moderne Gläser von der Rheinischen Glashüttengesellschaft Köln-Ehrenfeld

üben in ihnen gewiss nicht zu unterschätzenden Einfluss; aber er kann naturgemäss nicht gross und nicht immer ausschlaggebend sein. Alle diese Umstände verlangen Berücksichtigung, wenn man der gegenwärtigen Produktion Deutschlands auf kunstgewerblichem Gebiet gebührend Rechnung tragen will; und bei Beurteilung der in Düsseldorf zutage getretenen Leistungen darf selbstverständlich nicht ausseracht gelassen werden, dass die Kunstausstellung zwar eine deutschnationale war, sich also wie auch an die deutschen Brüder in Österreich, so vornehmlich an alle im Reiche vertretenen Stämme wandte, so doch schon aus dem Grunde höchst lückenhaft bleiben musste, weil man, in nicht ganz unanfechtbarer Weise, einen Gegensatz zwischen Kunstindustrie und Kunstgewerbe einerseits und angewandter Kunst anderseits machen zu sollen glaubte. Nur der letzteren hat man Eintritt in die Kunstausstellung gewährt, den ersteren ihn aber verweigert. So ist nur die Gruppe der angewandten Kunst eine deutschnationale gewesen, die Darstellung der Leistungen industrieller und gewerblicher Erzeugungsform ist aber auf den westphälisch-rheinischen Kreis beschränkt geblieben. Nicht zum Vorteile des Ausstellungsbildes und auch eigentlich ohne innere Berechtigung. Was wollte man denn mit dieser Scheidung? Doch, wenn auch vielleicht nicht beabsichtigt, einem Schlagworte dienen, einem modernen Begriffe, der sich mit der Wirklichkeit nur in den seltensten Fällen deckt und bei den meisten Objekten der Abteilung „Angewandte Kunst" sich nicht decken konnte. Man will unter dieser eine der freien Schöpferkraft des Künstlers entspringende kunstgewerbliche Arbeit verstehen, die mit gewerblicher und fabriksmässiger Tätigkeit nichts zu tun hat; eine Arbeit, welche, wenn sie, was eigentlich das Logische wäre, der entwerfende Künstler schon nicht selbst bis zur letzten Vollendung führt, so doch persönlich bis in alle Einzelheiten beeinflusst und die, was die Hauptsache ist, nicht gewerbs- oder fabriksmässig, also in vielen oder mehreren Exemplaren, sondern nur in einem einzigen Stücke angefertigt wird, das seiner ganzen Art und Absicht nach nur einem Einzelnen zu dienen hat. Wie die Dinge nun einmal liegen und da auch die der angewandten Kunst obliegenden Künstler es nicht durchwegs mit Mäcenen zu tun haben, die nur für sich arbeiten lassen, können das doch nur seltene Ausnahmen sein. Was man meint, ist ja auch etwas ganz anderes: Werke der Kleinkunst oder der

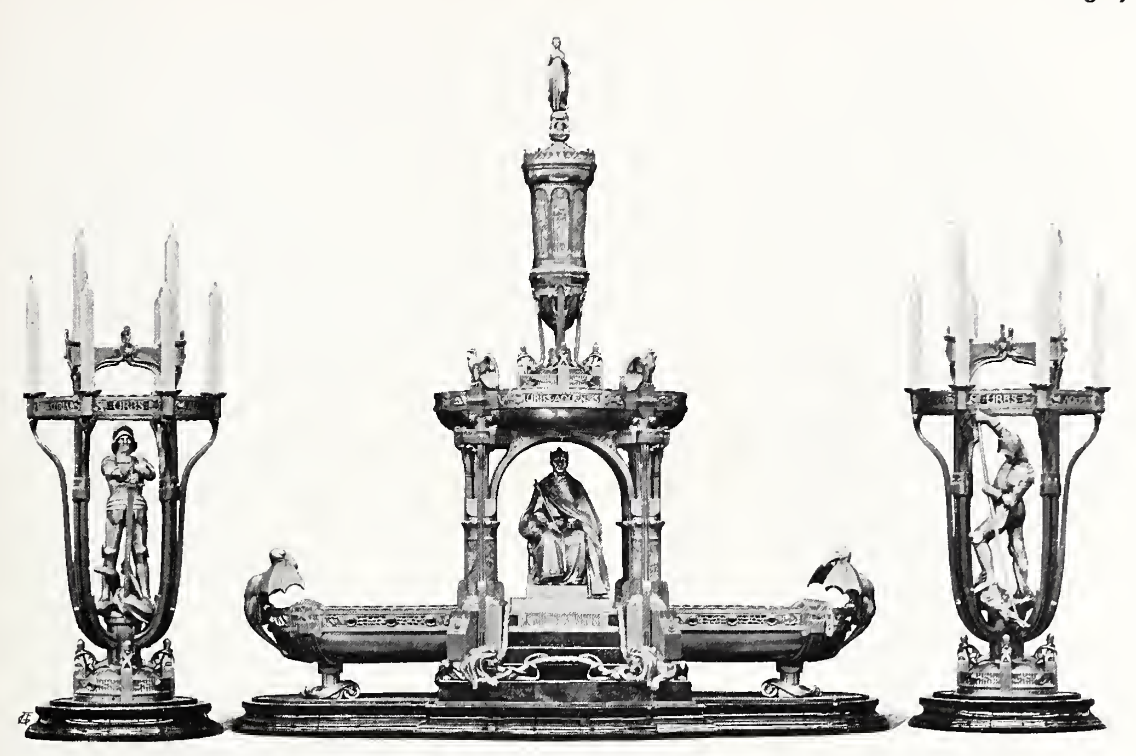
Interieurkunst, eben des Kunstgewerbes, wie man seit einem halben Jahrhundert sagt, welche von Künstlern und nicht von gewöhnlichen Zeichnern oder Modelleuren eines gewerblichen Etablissements entworfen sind. Angewandte Kunst üben diese ja auch, ob nun mit mehr oder weniger Kunst. Um Gutes oder Schlechtes, um seltene Stücke im Sinne von seltener Güte und Dutzendware handelt es sich. Und was die Singularität des Objekts



Ausstellung in Düsseldorf, Moderne Gläser von der Rheinischen Glashüttengesellschaft Köln-Ehrenfeld

betrifft, so wird sie tatsächlich nirgends als erstrebenswertes Ziel betrachtet, weil eben auch die angewandte Kunst nach Brot geht und die Kosten des Entwurfes durch seine Ausbeutung hereinbringen muss. So sind nahezu alle Objekte, welche wir in dieser Abteilung der Düsseldorfer Ausstellung sahen, nur aus, wenn auch im besten Sinne gewerbsmässiger Tätigkeit entstanden, und die Münchener Werkstätten etwa und van der Velde, Berlepsch, Läuger und alle anderen würden sich bedanken, wenn ihre Arbeiten nur dann als höhere Kunstform Geltung hätten, falls sie in Einzelstücken durch die Welt gehen dürften. Ganz ebenso steht es, wenigstens in sehr vielen Fällen, mit der unmittelbaren persönlichen Mitwirkung des entwerfenden Künstlers bei der Ausführung der Arbeit und dem völligen Zurücktreten des Industriellen oder Gewerbetreibenden in die bescheidene Rolle des willenlosen mechanischen Arbeiters. Gerade die modernen Interieurkünstler lieben es, statt peinlich genauer Werkzeichnung nur die ihnen vorschwebende Idee flüchtig zu skizzieren, ihre Ausgestaltung und Umsetzung in Realität, selbst die Wahl des Materials und der Farbe ganz dem Gewerbetreibenden zu überlassen. Er wird also in hohem Masse zum Mitschaffenden, wie ein Schauspieler, der nach Schillers berühmtem Mannheimer Bekenntnis dem Dichter erst lebendig macht, was dieser nur dunkel geahnt hat.

So hat die Düsseldorfer Zweiseelentheorie kein Glück gemacht, Zusammenhang und Übersicht gingen verloren, wenn auch den Auserwählten in der Kunsthalle und vor allem den österreichischen Teilnehmern ihre



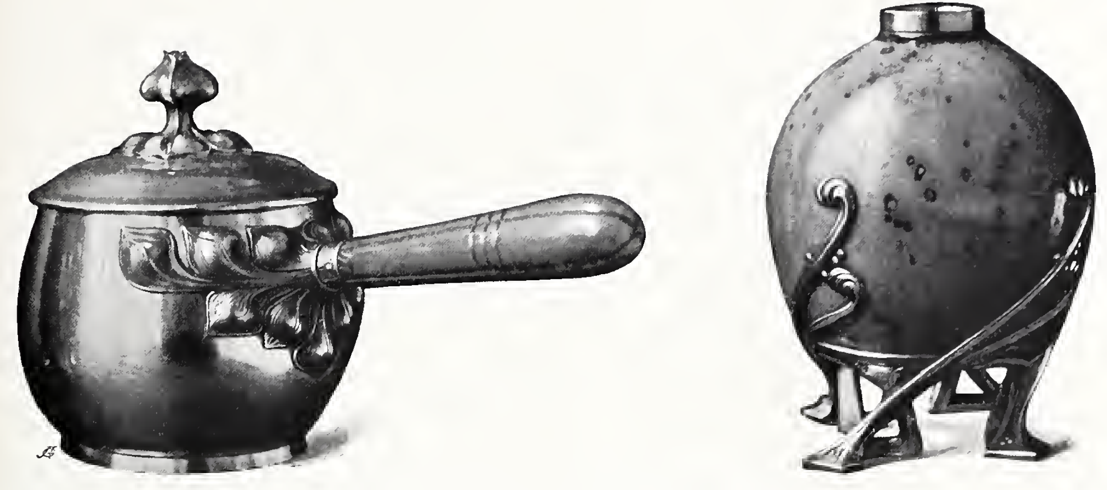
Ausstellung in Düsseldorf, Ratssilber der Stadt Aachen, entworfen und modelliert von A. Amberg, ausgeführt von Bruckmann & Söhne, Heilbronn

Ausnahmsstellung nur erwünscht sein konnte. Denn da drüben war es fürchterlich. Vieles Gute, wahrhaft angewandte Kunst, ging in dem Chaos der Aufstellung und der Unmasse veralteter, muffiger Kunstweisen erbarmungslos verloren. Man hat das durchaus anfechtbare Pariser Gruppensystem nach Materialbeschaffenheit teils akzeptiert, teils durch Kollektiv- und Verbandsausstellungen wieder durchbrochen und aus der Abteilung Kunstgewerbe wieder einige Zweige, wie die Möbelindustrie, ausgeschieden und sie der Gruppe Industrie zugewiesen, was die Verwirrung und Schwierigkeit der Orientierung nur noch vermehren musste. Gerade auf dem Gebiete der Möbelindustrie machten sich zwei Erscheinungen besonders geltend: ein uns nicht mehr begreifliches Verharren auf alten Formen und dort, wo sichtlich moderne Einwirkungen sich zeigen, der absolute Mangel jeder Führung. Abneigung gegen die Aufrechterhaltung guter Traditionen liegt uns gewiss ferne, nur in ihrer konsequenten Fortbildung möchten wir freilich das Ziel unserer pädagogischen und praktischen Beeinflussung des Kunstgewerbes erblicken. Aber Fortbildung der Tradition ist eben Entwicklung im Zeitgeiste und nicht unaufhörliche Wiederholung des Gegebenen in neuen Variationen. Die Ursache dieser Rückständigkeit des rheinischen, besonders des kölnischen Kunstgewerbes, in erster Linie des Möbels, liegt zweifellos in dem Drucke, den die grosse Vergangenheit mit ihren zahlreichen herrlichen Kunstdenkmälern ausübt und in der Unsicherheit, wie man, ohne die Pietät zu verletzen, sich doch zu eigenem Fühlen und Schaffen erheben soll.



Ausstellung in Düsseldorf, Vase in Edelzinn von der „Orivit"-Gesellschaft Köln-Ehrenfeld

Sicher übt die Kirche da grossen Einfluss aus; alles, was sie an neuen Arbeiten fordert, und es ist viel, kann sich, wie die Dinge nun einmal liegen, nur an die überlieferten Stilformen und Typen anlehnen. Und die nicht kirchlichen Kreise haben weder die Kraft noch die Erfahrung, sich für ihre profanen Bedürfnisse von diesem Zwange zu befreien. Dass die Kunstgewerbetreibenden, auf die Gefahr hin, zunächst nicht verstanden und unterstützt zu werden, vorangehen und geschmackbildend wirken müssen, wird noch nicht erkannt; das Stürmen und Drängen der Radikalen an anderen Orten und die Gegnerschaft, auf die sie stossen, mag ja immerhin zu solchen, wenn auch noch so zahmen Versuchen nicht gerade ermutigen. Aber zu beklagen ist diese Stagnation umsomehr, als tüchtige, technisch ausgezeichnet gebildete Kräfte vorhanden zu sein scheinen. Das vorhandene Mass an Fähigkeit und die geringe Neigung, sie im Sinne moderner Empfindungen und Bedürfnisse zu betätigen, illustriert am besten die Richtung und Arbeitsweise des Kölner Goldschmiedes Gabriel Hermeling, der weit über Deutschlands Grenzen seit langem als einer der ersten Künstler seines Faches geschätzt wird. Alles, was er bringt, vom Figuralen abgesehen, ist gut und tüchtig; er meistert alle Techniken: Treiben, Giessen, die Oberflächenbehandlung, Ziselieren, Vergolden, Färben, das Filigranieren und Grainieren, Tauschieren und jede Weise des Emaillierens, vor allem auch das Email à jour. Dass Hermeling als Vielbeschäftigter der Kirchen und Klöster für ihre Aufträge immer nach alten Vorbildern sucht, die er allerdings freischöpferisch umgestaltet, ist ja begründet. Aber es ist zu beklagen, dass er angesichts so grosser, schöner und lohnender Aufträge, wie bei der Schaffung des Kölner und Elberfelder Ratssilbers, von Ehrenpokalen und goldenen Stadtbüchern, Dirigentenstäben und Standuhren sich nicht seiner selbst und der Gegenwart erinnert, deren eigenes Sinnen und Trachten zumal im Goldschatze moderner Stadthäuser kraftvoll und neuartig zum Ausdruck kommen sollte. Der Vater Rhein auf dem Kölner Tafelaufsatze ist doch allzu konventionell. Wie hat der Altmeister Fernkorn in dem Schaustücke der Firma Klinkosch von anno dazumal seinen, den Nibelungenhort in den Rhein versenkenden Hagen besser zu charakterisieren gewusst! Da ist des Heilbronners Bruckmann Aachener Ratssilber, von Amberg entworfen und



Ausstellung in Düsseldorf, Silbergefässe von H. Leven-Düsseldorf, ausgeführt von C. A. Beumers-Düsseldorf

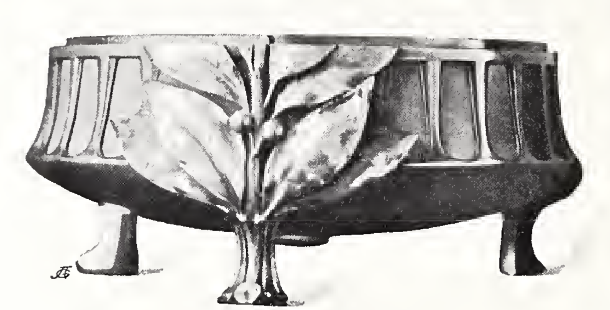
modelliert, trotz aller gesucht karolingischen Stilanklänge eine glücklichere modernere Arbeit.

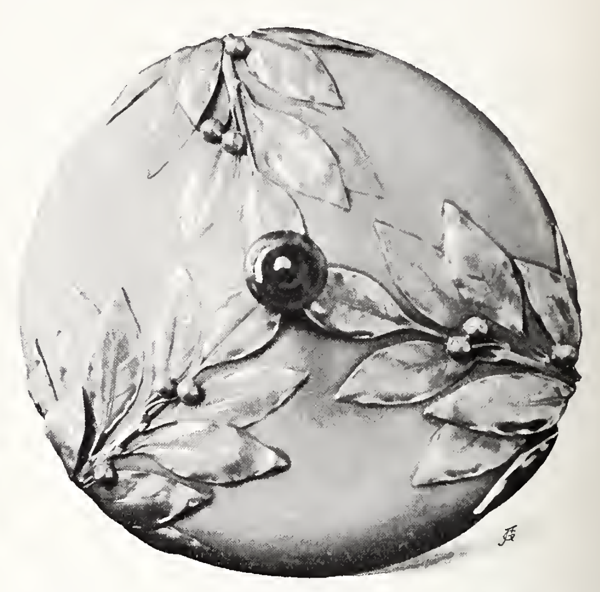
Immer beachtenswert sind die Leistungen der Rheinischen Glashüttengesellschaft Köln-Ehrenfeld. Neben altdeutschen Ringhumpen, Kunckelgläsern, Humpen mit hohlgeblasenen Nuppen und freistehender Fadenverzierung in Altvenetianer Art und Nachbildungen antiker Gläser, deren irisierender Lüster nun freilich nicht gelungen ist, zeigt diese Gesellschaft modernes Streben in mancherlei guten kräftigen Formen Behrens'scher Faktur, Rubinglas und sehr reizvolle neuartige Typen mit farbigen Glasauflagen, langhalsige Flaschen und Gläser mit geknicktem Stengel. Sonst wären von all den vielen und vielgeschäftigen Kölner Kunstgewerbefirmen wohl nur noch Sturm & Schmitz' Eisenschmiedearbeiten und die bereits weiteren Kreisen bekannten, in Form, Farbe und plastischem Dekor zumeist trefflichen Arbeiten der Firma „Orivit“ hervorzuheben, welcher neben Kayser Sohn in Krefeld und Köln das Verdienst gebührt, das edle schmiegsame, allzulange verachtet gewesene Zinn mit seinem weichen wohltuenden Tone zu allerhand reizvollem Gerät zu verarbeiten und vor allem das Tafelzinn wieder zu Ehren gebracht zu haben. Düsseldorf und das benachbarte eifersüchtige und unter Denekens Einflussnahme ganz eigenartig sich entwickelnde Krefeld sind



Ausstellung in Düsseldorf, Silbergefäss von H. Leven-Düsseldorf, ausgeführt von C. A. Beumers-Düsseldorf

umfassender und besser als Köln, aber immerhin auch nicht überwältigend reich vertreten gewesen. Düsseldorf hat neben Meisterwerken der Kunststickerei von Frau Tina Frauberger, guten modernen Bucheinbänden von Schultze, Adam und Hendrick eine im grossen und ganzen erfreuliche Ausstellung der vereinigten Düsseldorfer Silberwarenfabriken gebracht, unter denen C. A. Beumers mit den von Hugo Leven entworfenen Metallgegenständen in Gold, Silber und Email die

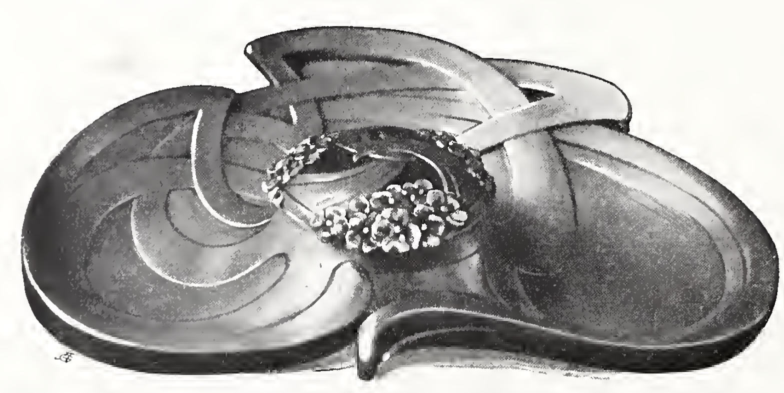




Ausstellung in Düsseldorf, Silbergefäss mit Deckel von H. Leven-Düsseldorf, ausgef. von C. A. Beumers-Düsseldorf

erste Stelle einnimmt. Freilich, nicht Alles ist einwandfrei; die Absichten sind wohl gut, es ist wenigstens das Bestreben vorhanden, neue Formen zur Geltung zu bringen. Beumers' Technik verdient alles Lob, auch dass er sich von Oeder, dem trefflichen Kenner der japanischen Kunst und Besitzer einer herrlichen, gleichfalls ausgestellten und von Brinckmann trefflich gewürdigten Sammlung japanischer Kleinkunstwerke, beeinflussen lässt, ist zu rühmen. Leven präsentiert sich in der Abteilung für angewandte Kunst auch als gewandter gut geschulter Möbelkünstler.

Alle Anerkennung verdient, schon als Ausnahmserscheinung, das zielbewusste Auftreten zweier Möbelfirmen, einer Aachener und einer Krefelder, Cossmann und Hugo Koch Haus W. Stroucken; jede geht nach anderen Empfindungen und Eingebungen vor, sie treffen sich aber in tüchtigem klarem Streben, das die Interieurkunst aus dem langweiligen Einerlei auf neue, vernünftige Bahnen führen soll. Cossmanns Raumkunst ist nicht gerade originell, er hat sich überall umgesehen und von anderen, von den Engländern und von van der Velde gelernt, aber was er bringt, ein behag-



Ausstellung in Düsseldorf, Tintenfass, Silber von H. Leven-Düsseldorf, ausgeführt von C. A. Beumers-Düsseldorf



Ausstellung in Düsseldorf, Schrank von H. Leven-Düsseldorf, ausgeführt von H. Poenicke & Co., Eberfeld

liches Wohnzimmer in Eichen mit Erker und weissen Wänden, dazu einen ansprechenden Vorraum, ist doch ganz persönliche Leistung, die Möbel behaglich, struktiv richtig, in der Linienführung durchaus erfreulich, alle Details bis auf die Beschläge wohl überlegt, Lichtgebung und Farbenstimmung tadellos. Was in Aachen geht und wirkt, müsste wohl auch anderwärts Anklang finden. Noch höher stehen die Arbeiten Kochs; es ist ein ganzer Mann, der noch Vieles und Gutes zu sagen haben wird. Er gehört zum Kreise Derer, die mit Deneken die Fabriksstadt Krefeld auf den modernen Ton stimmen wollen und wenn er immer Mass hält, wie hier, so wirds ihm wohl gelingen. Die Krefelder Fabrikanten und Millionäre sind keine Reaktionäre. Dass von Koch gerühmt wird, Alles, was er könne, als Architekt und Zeichner und nun als Chef und erster vornehmster Arbeiter einer grossen Möbelfabrik, verdanke er nur sich selbst und nie sei er auf Schulen gewesen, die solches Wissen und Können vermitteln, wird ihm in unseren Augen nicht schaden. Was man von ihm sah, bewies, dass er nicht, wie so viele Autodidakten, ganz voraussetzungslos schafft, seine Studien vielmehr auch auf Vergangenes gerichtet hat, aus dem die Gegenwart stets mit Vorteil eine Fülle von Anregungen schöpfen wird. Koch präsentiert sich in einem Herren- und Damenzimmer und einem Salon als ein starkes Talent mit ernsten ehrlichen Absichten, frei von Autoritätsglauben, aber auch frei von Manier, unbekümmert um Andere, vor allem um die Schreier und Ellbogenkämpfer, nur seinem eigenen geschulten, geläuterten Instinkt folgend. Nicht einmal van der Velde, dem er verwandt ist und der ihn höher als viele andere deutsche Interieurkünstler schätzt, hat suggestive Macht über ihn. Er schafft ganz aus dem Bedürfnis und dem Materiale heraus, seine Linienführung ist anheimelnd, wohltuend frei von allen Extravaganzen, die Farbengebung vor allem in dem Weiss, Gelb und Hellgrau des Damenzimmers ungesucht, heiter, jedes seiner Möbel erfüllt seinen Zweck, ist solid, natürlich, ohne auf berechtigten Schmuck zu verzichten. Dass Cossmann und Koch nicht in die heiligen Hallen der an-



Ausstellung in Düsseldorf, Moderne Gefässe von F. von Hauten Sohn-Bonn

gewandten Kunst zugelassen wurden, war einer der sonderbarsten Einfälle der Düsseldorfer Ausstellungsmachthaber.

Von hohem Interesse ist das Krupp'sche Arbeiterwohnhaus, das im allgemeinen dem in der Kolonie Alfredhof in Essen mehrfach zur Anwendung gekommenen Wohnhause entspricht. Das Gebäude enthält zwei getrennte Wohnungen von je vier Räumen und den dazugehörigen Nebenlokalitäten; jede Wohnung hat besonderen Zugang, überdeckte Veranda, eigene Nebenräume, sowie einige Wandschränke, die Fundamente und Umfassungswände des Erdgeschosses sind massiv aus Ziegel in Kalkmörtel hergestellt, die übrigen Wände aus Holzfachwerk mit Ziegelsteinausmauerung, Sockel und Lisenen in roten Verblendern gemauert, die zwischenliegenden Felder und Fachwände glatt verputzt, das allseitig überstehende Dach ist mit Falzziegeln eingedeckt. Auf jede Wohnung des Essener Hauses entfallen an Nutzfläche etwas über 68 Quadratmeter, die Gesamtbaukosten betragen 9350 Mark. Die ausgestellten Wohnungseinrichtungen sind aus einer von Krupp gemeinsam mit dem rheinischen Verein zur Förderung des Arbeiterwohnungswesens zu Düsseldorf im Juni 1901 erlassenen Preisausschreibung hervorgegangen. Die Ausschreibung verfolgte die Absicht, „dem Arbeiter Wohnungseinrichtungen zu zeigen, welche ohne allen überflüssigen Zierat und ohne Imitation feinerer Holzarten behaglich, zweckmässig und schön seien und zugleich nicht mehr Mittel zur Anschaffung erfordern sollten, als die bisher gebräuchlichen“. Man verlangte gediegene Ausführung in echtem Material und einfache konstruktive Form in Verbindung mit gut gewählten Farben und wollte auf diese Weise den Arbeiter von der gebräuchlichen schlechten Marktware abbringen. Der Preis der Gegenstände sollte den üblichen nicht übersteigen. Als Hölzer wurden amerikanische Kiefer, Zirbelkiefer oder Eiche verlangt, welche sich vermöge ihrer Struktur zum Beizen





Ausstellung in Düsseldorf, Schränke von H. Leven-Düsseldorf, ausgeführt von H. Poenicke & Co.-Elberfeld

oder Lasieren eignen, doch war auch Tannenholz mit Deckfarbenanstrich nicht ausgeschlossen. Von 122 eingelangten Entwürfen wurden fünf mit Preisen ausgezeichnet, mehrere andere angekauft. Im ausgestellten Arbeiterhaus sind in der einen Wohnung die mit dem ersten Preise ausgezeichneten Möbel des Berliner Tischlers Schild, nach Entwürfen des Architekten Mieritz, in der anderen die mit dem vierten Preise versehenen Möbel des Charlottenburger Tischlers Bröse, nach Entwürfen des Architekten Stehn exponiert. Ein Schild'sches Schlafzimmer in deutschem Kiefernholz grün lasiert (Doppel-Bettstelle, zweitüriger Kleiderschrank, Waschkommode, drei Stühle, Nachttisch, Kleiderleiste mit Haken, Spiegel) kommt auf 221 Mark zu stehen, ein Wohnzimmer in Elsenholz braun lasiert (Ausziehtisch, Sofa mit Schiebkasten, Wandspiegel, vier Stühle, Lehnstuhl, Wäscheschrank, Bücherbrett, Teppich und Lampe) auf 283 Mark.

Noch ist, ehe wir von der angewandten Kunst sprechen, etwas über die Keramik der Ausstellung zu sagen. Es sind alte Pflegestätten der Keramik, die hier in Betracht kommen: am Rhein, an der Saar und im Unterwester-



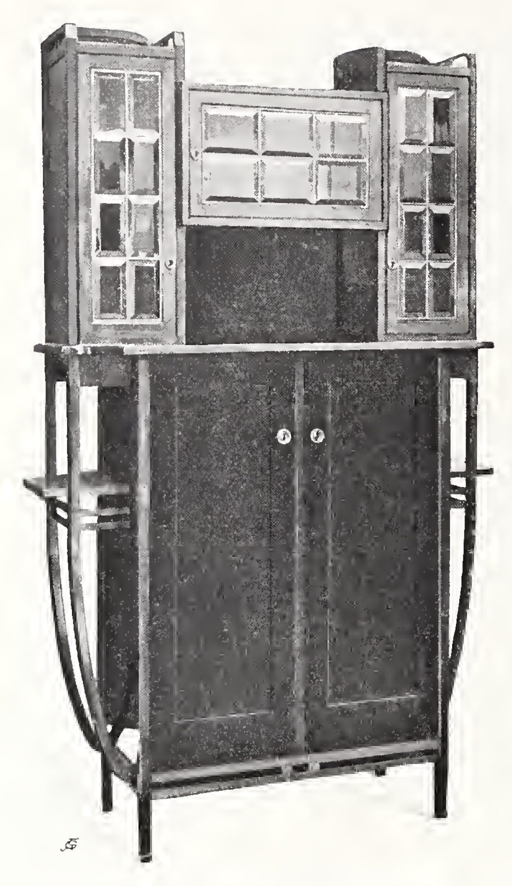
Ausstellung in Düsseldorf, *Zimmereinrichtung* von H. Koch, Haus H. Stroucken-Krefeld

waldkreis, dem Kannenbäckerland; neben Grenzhausen ist es hier vor allem Höhr, dort in der Saargegend Mettlach, das durch rege, zum Teil neuartige Tätigkeit erfreut. Hanke in Höhr zieht durch seine Glasuren die Aufmerksamkeit auf sich, sein Material ist echtes graues gesintertes rheinisches Steinzeug, die Glasuren sind bei sehr hohen Temperaturen gebrannt, so dass Glasur und Scherben fast eins ist. Der matte, der Salzglasur ähnliche Glanz wird durch porös gerauhte Oberfläche erzielt, wodurch der Steinzeugcharakter trefflich betont wird. Grosses Gewicht legt Hanke auf künstlerische Farbeneffekte, vorherrschend sind rote, violette, blaue Töne, auch graue, in verschiedenster Mischung und Verteilung; die roten, matten chinesischen Glasuren stehen an Wirkung und Kunstwert zweifellos obenan. Die Erneuerung der altrheinischen Steinzeuge, an welcher sich auch Marzi & Rems in Höhr und Meckelbach & Wick in Grenzhausen tüchtig schaffend beteiligen, ist dankbarst und freudigst zu begrüssen, aber die Verbindung mit der lokalen Tradition besteht doch nur mehr in der Wahrung der grauen Masse und der alten bewährten Brenntechnik, Formen und Farben sprechen eine ganz neue Sprache, die überlieferten Lokaleigentümlichkeiten verschwinden allmählich unter dem nivellierenden Einflusse der modernen Richtung; neue örtliche Züge müssen sich erst wieder herausbilden. Besondere Beachtung verdienen die mannigfaltigen Leistungen der weitverzweigten Fabriksnieder-



Ausstellung in Düsseldorf, Zimmereinrichtung von H. Koch, Haus H. Stroucken-Krefeld

lassungen der Mettlacher Firma Villeroy & Boch, die den glücklichen Gedanken hatte, an einem grossen Pavillon, welcher selbst Ausstellungsobjekt ist, alle Techniken ihrer keramischen Fabrikation für Aussen- und Innendekoration eines Gebäudes in einheitlicher Weise zur Darstellung zu bringen. Die Lösung dieser schwierigen Aufgabe ist dem Architekten Pleyer, Lehrer für Kunstgewerbe und Innendekoration an der grossherzoglichen Kunstgewerbeschule in Mainz, trefflich gelungen. Er hat einen modernen, aber keineswegs exzessiven Bau aufgeführt; die äusseren Architekturdetails, Erzeugnisse der Fabrik in Merzig, sind in wetterbeständiger Terrakotta, sowohl matt sandsteinartig, als auch mit farbigen Glasuren nach verschiedenen Verfahren hergestellt, die grösseren Architekturteile ohne Form direkt im Originalmodell ausgeführt und gebrannt, was den Reliefs hohen Reiz und unvergleichliche Frische verleiht. Die Flächendekorationen, ornamentierte Platten, stammen aus der Mettlacher Mosaikfabrik, ebenfalls nach Entwürfen Pleyers. Zur Innenausstattung hat die Dresdener Fabrik einen Kamin, eine Brunnennische mit Sitzbänken und als Trennung zwischen Vorraum und Halle einen Baum mit durchbrochenen Ästen, ein technisches Meisterstück wohl, aber ästhetisch nicht gerade unanfechtbar, und die Lünettenfüllungen geliefert. Alle übrigen Details des Innern, auch eine reiche Kassettendecke, stammen aus Mettlach,



Ausstellung in Düsseldorf, Kasten von H. Koch, Haus H. Stroucken-Krefeld

während die keramischen Fabriken in Schramberg, Wallersfangen und Septfontaines in Zierschränken ihre Erzeugnisse vorführen, darunter treffliche Teller in pâte douce; auch eine Glashütte, in Wadgassen, gehört zu diesem umfassenden Betriebe, von deren Arbeiten vor allem Vasen und Schalen aus gefärbtem und farbig überfangenem Krystallglas interessieren, der Überfang ist bei der Herstellung dem Muster entsprechend durch Asphaltumdruck und Asphalthandmalerei gedeckt und der Fond mittelst Fluorwasserstoffsäure bis zur Grundfärbung herausgeätzt. Was das Steinzeug betrifft, so hält Mettlach an dem unglasierten, mattglänzenden Steinzeug fest, die Dekoration der Objekte, farbige Ornamente und Bilder, wie auch reliefierte Auflagen, geschieht durch Färbung in der Masse. Villeroy & Boch gehören jedenfalls zu den strebsamsten und interessantesten Keramikern, ihre Leistungen, vor allem die technischen, verdienen rückhaltlose Anerkennung.

Zu den anziehendsten Ausstellungsgruppen gehört die Abteilung der angewandten Kunst; alles überragend aber an Schönheit und Reichtum, voll künstlerischer Reize, belehrend und erhebend zugleich ist die historische Ausstellung, die das Grossartigste und Erhabenste ist, was man je in dieser Art zu sehen bekam. In der ersteren gibt es nicht lauter reine Freuden, Enttäuschung und manchmal auch Widerwille mischt sich mit Anerkennung. Hier ist es nicht van der Velde, der sich einen eigenen Raum bereitet hat, welcher allgemeines Interesse erregte, sondern die Österreicher sind es, Sezession, Hagenbund, Absolventen der Wiener Kunstgewerbeschule; wenn sie auch manchen fremd anmuteten und auch Tadel erfuhren, Eindruck haben sie auf alle Besucher gemacht und niemand mochte leugnen, dass sie diese Gruppe und damit die ganze kunstgewerbliche Abteilung gehoben, sehenswert und lehrreich gemacht haben.

Der van der Velde'sche Raum ist in Anordnung und Aufstellungsweise eine gute Aufmachung eines modernen Museums, aber wie die Formen der an den Wänden umlaufenden Vitrinen und Gestelle den dazwischen und davorliegenden Sitzmöbeln folgen, ist doch für unser Empfinden allzu fremdartig. Alles, was den Raum füllt und ziert, ist wie diese Möbel und Behälter von Veldes Geist und Hand, Beiträge zum neuen Stil, Schmuck, Silbergeräte,



Ausstellung in Düsseldorf, Zimmereinrichtung von H. Koch, Haus H. Stroucken-Krefeld

Kunstverglasungen, Teppiche, Möbelstoffe, Keramiken. Gewiss nicht alles schön und zukunftsreiche Entwicklung verheissend, aber alles bedeutend, nichts Gewöhnliches darunter. Und man muss es van der Velde zugestehen, bizarr erscheint er uns oft, nie aber mit Bewusstsein gesucht, und das will schon etwas bedeuten in unserer manierierten Zeit. Die oben genannten Höhrer und Grenzhausener Keramiker sind durch treffliche leuchtende Stücke vertreten, Stroucken-Krefeld hat das Mobiliar geliefert, Kottmann-Krefeld die Möbelbezüge, aus Krefeld stammen auch die Teppiche und die Kunstverglasungen, Elkan-Berlin hat die Bronzen und Silberarbeiten ausgeführt, Hirschwald-Berlin die Schmucksachen. Interessant ist die Mantelschliesse aus Silber und Mondstein und die grosse goldene Spange für einen Gesellschaftsmantel, mit Opal, Feuertopas und Brillanten, auch die silbernen Tischleuchter mit dem Schlangenmotiv, von Arnold in Dresden; im Schmuck und in den Silbergeräten ist van der Velde uns am liebsten. Die Wiener moderne Kunst ist ihm unsympathisch, er schilt sie eine ungesunde, verdorbene Erfindungskunst, er tadelt an ihr gerade das, was uns an ihr erfreulich und hoffnungsvoll erscheint, ihr Bestreben, den Faden geschichtlicher Entwicklung dort wieder aufzunehmen, wo ihn die Romantik hat fallen lassen, bei der biedermeierischen Umwertung des Wiener Empire. Das Um und Auf, das letzte und höchste Ziel unserer Reform-



Ausstellung in Düsseldorf, Krupp'sches Arbeiterwohnhaus

bestrebungen soll das ja nicht sein, aber es ist ein guter Anfang, aus dem sich mit vernünftiger Arbeit ein neuer Lokalstil entwickeln mag. Hier treffen sich bei uns Radikale und Gemässigte, Hoffmann steht offenkundig auf diesem Standpunkte und das Österreichische Museum und mit ihm viele Möbel-Künstler, die der Führung des Museums folgen. Van der Velde hält das für Atavismus, nicht für eine Kinderkrankheit, sondern für echte und rechte Verdorbenheit, aus der es keine Rettung gibt. In Düsseldorf war man nicht dieser Meinung und wie erwähnt, alles, was die Österreicher brachten, fand wohlwollende Beachtung, vielfach laute Anerkennung. Über Hoffmanns dekorative Raumgestaltung des einen Saales der Sezession mit den rauhen weissen Kalkwänden und eingelassenen bunten Schmetterlingen und Skarabäen mögen immerhin die Meinungen auseinandergehen, aber die beiden anderen Ausstellungssäle mit der Säulenarchitektur in lichtem Holz an den Eingängen sind ernste treffliche Leistungen, von Portois und Fix mit gewohnter Exaktheit ausgeführt; ebenso ein Bücherschrank aus Palisander mit Alpakka-Einlagen und ein Photographienkästchen aus gleichem Holze mit Holz- und Elfenbeinintarsien und Metallbeschlägen. Höchst wirksam, originell und in allen Details vorzüglich ist das von Bauer entworfene Theezimmer der Sezession, mit umlaufenden Wandverkleidungen aus irisierenden Kobaltgläsern von Spaun und Möbeln in Korallen- und Pallisanderholz von Fix; die Büffetschränke gehören zu den besten modernen Möbeln der



Ausstellung in Düsseldorf, Krupp'sches Arbeiterwohnhaus

Wiener Schule. Kolo Moser ist durch einen trefflichen intarsierten Glasschrank vertreten, ebenfalls von Fix ausgeführt, Myrbach hat ein in Zeichnung und Farbe höchst ansprechendes Steingutmosaik, das in die weisse Wand des erstgenannten Raumes eingelassen ist, beigesteuert, die Komposition der feingetönten Glasuren stammt von Adam, Roller ist durch eine Darstellung anbetender Engel, Flügelaltarblätter vertreten, welche nach der von Frau Guttmann neu eingeführten Art der Wiener Handweberei gewebt sind, Hrdlicka durch Fächer in Näharbeit und Stickereitechnik. Eine grosse Zahl von Absolventen der Schule sind in diesen Räumen der Sezession erschienen: Adele von Stark und Anna Wagner mit trefflichen Emailvasen, Else Unger mit getriebenen Füllungen und einer grossen Zahl zum Teil reizenden Schmucks, getrieben, mit Email und Steinen, Baronesse Falke, Emmel und Juta Sika mit Keramiken, Klimt mit Kupfertreibarbeiten; Holzinger hat für Fix einen in Form und Farbe ausgezeichneten Entwurf zu einem Salonkästchen geliefert. Dass auch nach unserem Gefühl scheussliche Dinge mit unterlaufen, wie die getriebenen Pakfongplatten der Frau Luksch-Macowsky und höchst sonderbare auf Stricknadeln stehende Becher von Würbel und Czokally kann gar nicht verwundern; das Streben aufzufallen, selbst auf Kosten der Schönheit, ist eine so oft gepredigte künstlerische Lizenz der Modernen, dass viele



Ausstellung in Düsseldorf, Steinzeug nach Entwurf von van der Velde, ausgeführt von Hanke-Höhr

wahrhaft glauben, es müsse so sein und gehe nicht anders. Kinderkrankheiten, wie wir hoffen wollen, bei sonst gesunder Konstitution!

Der Raum des Hagenbundes ist nach Urbans Entwurf von Sandor Jaray, gute Arbeit in Erneuerung des Wiener Empire, die Wände mit applizierten Seidenpanneaux, an der achteckigen Wand polierte Ahornsäulen mit Bronze, versilberten Fussteilen und Kapitälen, die Standuhr mit versilberten Metallbeschlägen in etwas zu gekünstelter Form, Tisch und Fauteuils in braun poliertem Ahorn mit Intarsien; der umlaufende Blattkranz unorganisch und weniger gut gebildet, die Metallschuhe unbedingt zu verwerfen. Walter Hampel hat in diesem freundlich heiteren Raum eine Reihe origineller guter Schmucksachen gebracht.

Gegenüber diesem Auftreten der Österreicher fällt ab, was die Münchener vereinigten Werkstätten, die Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst, und viele einzelne deutsche Moderne beigebracht haben. München hat wenig Neues und nicht viel Gutes geliefert, am besten sind die Metallarbeiten von Elkan-Berlin, Habich-Darmstadt, die Unterglasurporzellane von Krieger-München, die Arbeiten von Riemerschmid-München und Schmuz Baudiss-München. Pankok tritt auffallend zurück und mit des Dresdeners Bruno Paul Kirschbaumholzmöbel, welche die liebliche Krinolinenform in die Interieurkunst bringen, mag man sich nicht befreunden. Hugo Levens gedachten wir bereits an anderer Stelle. Mit Wehmut erinnert man sich heute der vielen originellen Schmucksachen von Bosselt-Darmstadt, welche der hochbegabte, unglückliche Patriz Huber entworfen hat.



Ausstellung in Düsseldorf, Steinzeug von Hanke-Höhr

Von hier, wo eine kleine Schar Moderner aus allen Gauen der deutschen Kulturwelt sich ein Stelldichein gegeben, sind es nur wenige Schritte zu der grossen glänzenden Schaustellung vergangenen kraftvollen Schaffens auf allen Gebieten der Kunst, welche gelehrte, kunstbegeisterte, energische Männer allen Besuchern Düsseldorfs zu Dank und Freude zusammengebracht haben. Ihretwegen allein hat sich eine Fahrt dahin doppelt



Ausstellung in Düsseldorf, Plakette von Rudolf Bosselt-Darmstadt

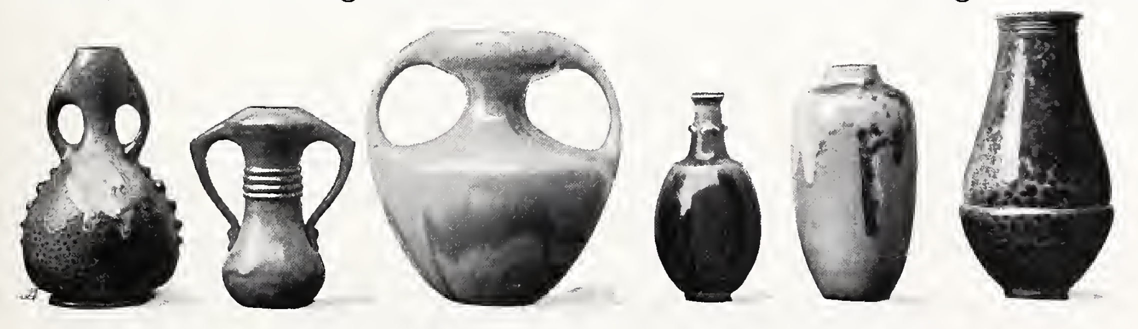
und dreifach gelohnt. Einer gefährlicheren Konkurrenz kann die moderne Kunst mit ihrer Unklarheit, Unruhe und Zerfahrenheit fürwahr nicht ausgesetzt werden als durch die Geschlossenheit und in sich ruhende Kraft und Grösse dieser alten nationalen deutschen Kunst, die gerade am Rhein ihre herrlichsten Blüten entfaltet hat. Es ist ein hohes Verdienst, welches der gelehrte liebenswürdige Kenner kirchlicher Kunst, Domkapitular Schnütgen in Köln, durch seine energische Mitwirkung an dieser Ausstellung sich erworben hat. Welch freudiges, verständnisvolles Entgegenkommen aller beteiligten Kreise ist ihm zu danken! Alle Kirchen und Klöster und zahlreiche Privatsammlungen taten sich auf, ihre sonst so ängstlich gehüteten Schätze nach Düsseldorf zu geben, wo auch Bekanntes durch Vergleichung und Gegenüberstellung mit so vielen bedeutenden Erscheinungen derselben Reihe in ganz neues Licht gerückt wurde. Schnütgens Einfluss war es zu danken, dass der allverehrte, inzwischen leider dahingegangene Erzbischof Simar sich als Ehrenpräsident an die Spitze dieses wahrhaft patriotischen Unternehmens gestellt und durch seine Macht und Beredsamkeit alle Schwierigkeiten überwunden hat, die sich der Entfernung kirchlicher Kunstschätze vom geweihten und sicheren Orte entgegenstellen mochten. Und auch die Bischöfe von Münster, Trier, Paderborn, Osnabrück und Limburg gewann Schnütgen für diese grosse Sache, und auch evangelische Kirchenobere und eine Reihe ausgezeichneter



Ausstellung in Düsseldorf, Standuhr von F. H. O. Krüger-Stuttgart



Ausstellung in Düsseldorf, Bierkrug in Steinzeug mit Zinndeckel, von Rich. Riemerschmid-München



Ausstellung in Düsseldorf, Steinzeug von van der Velde und Hanke-Höhr



Ausstellung in Düsseldorf, Pavillon von Villeroy & Boch-Mettlach

Gelehrter und sachkundiger Sammler, wie Clemen, Ludorff, Falke, Frauberger, Renard, Oeder, Baron Oppenheimer, Thewalt. Die Anregung kam von der Düsseldorfer Künstlerschaft, ein ehrendes Zeugnis für ihre verständige Sachkenntnis; die Staatsregierung und die Provinzialverwaltungen der Rheinprovinz und Westfalens begrüssten den Plan mit Freuden. Dass eine befriedigende Übersicht über die Entwicklung der älteren, zumal der westdeutschen Kunst nur erreicht werden könne, wenn die kirchliche Kunst gleichsam die Führung übernehme, war allen Kundigen sofort klar. Und das ist in reichstem, überraschendem Masse gelungen. Aber — und das war für Deutschland ein neuer fruchtbarer Gedanke — nicht kunstgewerbliche Gegenstände allein wollte man heranziehen, auch Architektur, Malerei, Plastik, wenigstens in Abbildungen und Abgüssen zu Worte kommen lassen.



Ausstellung in Düsseldorf, Pavillon von Villeroy & Boch-Mettlach

Zuerst wurde hier in Deutschland nach dem Vorbilde der im Jahre 1874 begonnenen grossartigen Sammlung von Abformungen der bedeutendsten französischen Portale, Grabdenkmäler, Lettner, Chorgestühle im Trocaderó-Museum in Paris und der ähnlichen belgischen Sammlung im Musée d'art monumental et industriel in Brüssel, der Versuch gemacht, grössere figurenbelebte Architekturteile, namentlich Portale, aus der Glanzzeit der westdeutschen Kunst abzuformen; daneben traten treffliche, grosse, aus der Messbildanstalt des preussischen Kultusministeriums hervorgegangene Architektur-Aufnahmen und farbige Kopien der rheinischen und westfälischen Wandgemälde, die von besonders angelernten Malern angefertigt wurden. Auch die kunstgewerbliche Hauptabteilung wurde in grösserem Stile als je zuvor gestaltet. Man scheute sich nicht, auch die kostbarsten und umfangreichsten Originalwerke



Ausstellung in Düsseldorf, Pavillon von Villeroy & Boch-Mettlach

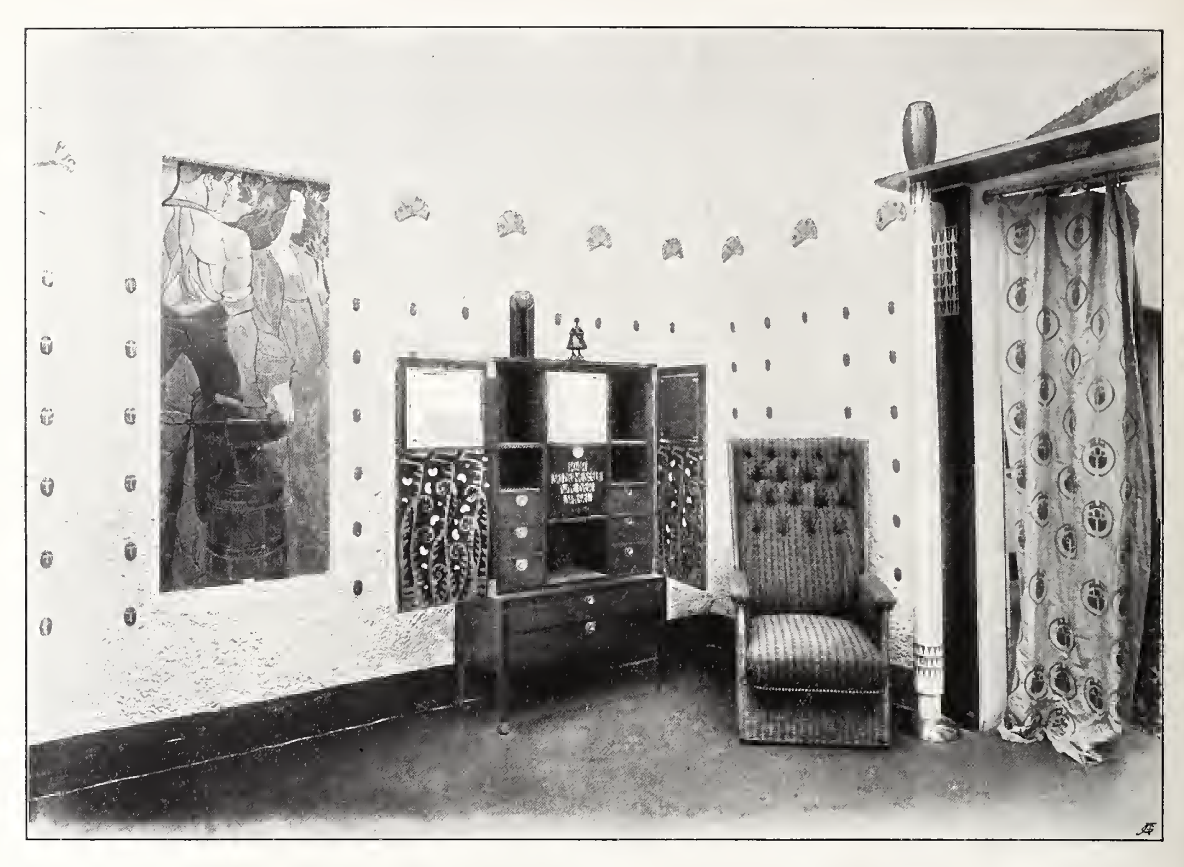
der Bildschnitzerei und der Goldschmiedekunst, Altaraufsätze, Chorstühle, Schränke, Schreine und daneben Pulte, Wandbehänge, Teppiche und Antependien und die grössten Tumben zu beschaffen, aus Beckum, Berlin, Soest, Bochum, Deutz, Freckenhorst, Kaiserswerth, Köln, Osnabrück, Siegburg, Xanten, 22 an der Zahl. Dazu die sonstigen Kirchenschätze aller grossen und kleinen Kirchen Westdeutschlands. Die Geschichte der Stile und aller in Betracht kommenden Techniken, aber auch die Entwicklung der einzelnen kirchlichen Geräte und Paramente, Kelch, Monstranz, Ostensorium, Reliquiar, Kreuz, Messgewand, Mitra, Stola, Pallium u. s. w. offenbarte sich hier in einem Reichtum und mit einer Fülle individueller und kulturhistorisch charakteristischer Züge, wie man sie nicht so bald wieder mit solcher Deutlichkeit und Übersichtlichkeit auf sich wird wirken lassen können. Aber auch die grossen Privatsammlungen traten in die Erscheinung; die Sammlungen von Oppenheimer, Thewalt, Schnütgen, und von etwa noch 50 anderen Sammlern bildeten die schönste, erfreulichste Ergänzung des reichen, umfassenden Kulturbildes, das hier in unvergleichlicher, umsichtigster Weise, mit freudiger Begeisterung geboten und empfangen ward.



Ausstellung in Düsseldorf, Raum von Van der Velde

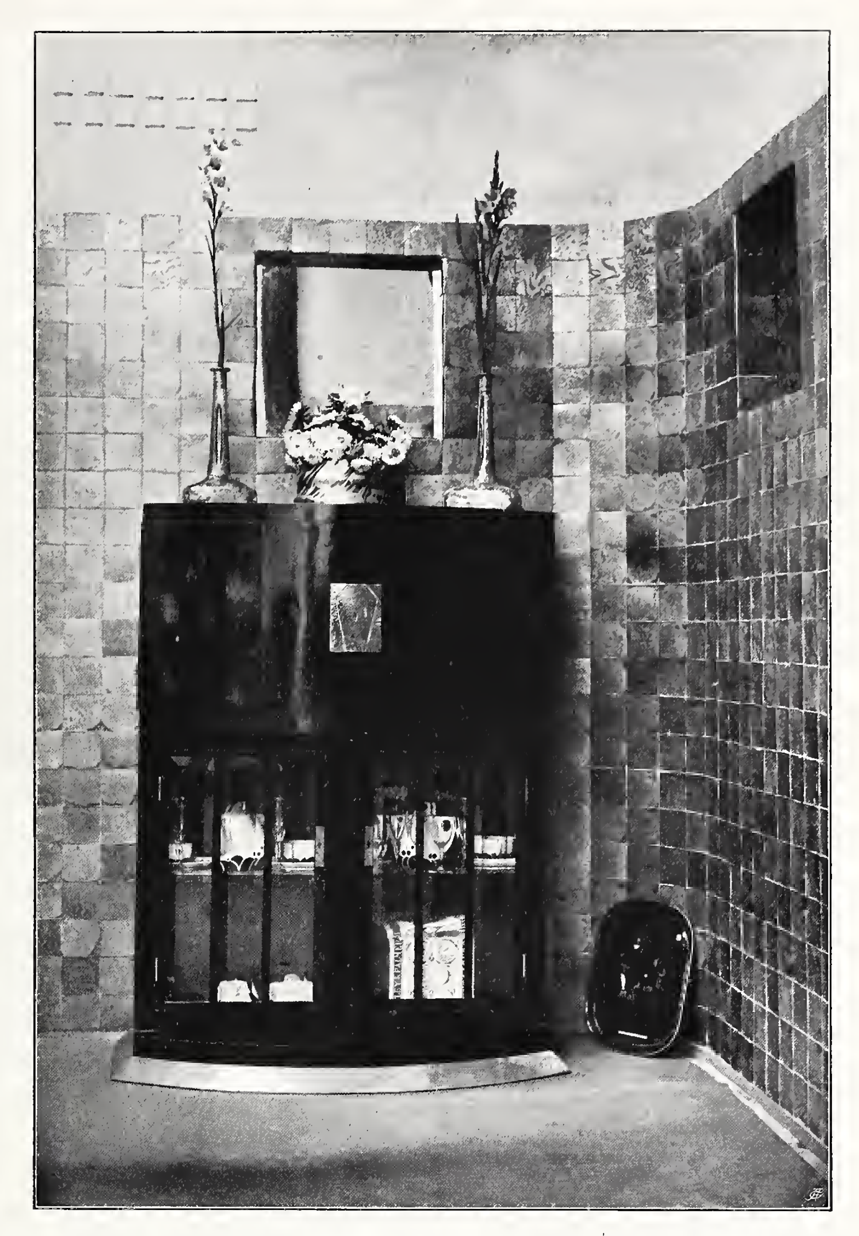
DREI NEUE TEPPICHE VON MORIZ DREGER-WIEN

DER orientalische Teppich ist in vieler Beziehung noch immer unübertroffen geblieben; ich meine weniger in technischer Beziehung. So feine Knüpfungen wie auf den edelsten Persertep- pichen des XVII. Jahrhunderts vermögen wir allerdings nicht herzustellen, schon, weil unsere ganzen wirtschaftlichen Verhältnisse das nicht gestatten; aber in der mittleren Ware sind die Knüpfarbeiten, die wir heute in Europa herstellen, nicht schlechter als die orientalischen. Ja, der Farbstoff ist heute zum Teile in Europa besser als in Vorderasien, wo mehr Anilinfarbe für Teppiche verwendet wird als bei uns. Das, wodurch uns die orientalischen Teppiche aber immer wieder bestechen und durch lange Zeit nur ihre Nachahmung als das einzig Zweck- mässige erscheinen liessen, das ist die ungemeine Ruhe, das echt Flächen- hafte ihrer Erscheinung.



Ausstellung in Düsseldorf, Raum der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Sezession, Entwurf von Josef Hoffmann, ausgeführt von Portois & Fix, Steingutmosaik von Myrbach

Die Stärke der europäischen Kunst seit der beginnenden Renaissance bedeutet zugleich ihre Schwäche auf diesem Gebiete. Europa hat seit dieser Zeit immer ein starkes architektonisches Empfinden bewahrt, wie es sich einmal schon in der klassischen Antike gezeigt hatte. Dieser raumgestaltenden Kraft kommt es vor allen Dingen darauf an, die Teile des Baues oder kunstgewerblichen Gegenstandes nach ihren Funktionen deutlich zu trennen und symbolisch zu charakterisieren. Darnach könnte natürlich die Fläche an bestimmten Orten, wo sie der Natur der Sache entspricht, immer noch ihr Recht behalten. In der That sehen wir auch, dass die frühere Renaissance in ihren Bodenbelägen, etwa Fayence-Platten, grosse glatte Flächen, höchstens mit einer allgemein zusammenfassenden Umrahmung, oder klein verteilte Muster verwendet, die schon auf geringe Distanzen wie eine blumige Wiese zu einheitlicher Gesamtwirkung verschmelzen. Aber in ihrem eigentümlichen Streben nach räumlicher Wirkung, Verkürzung und Lichtspiel kommen schon in dieser Zeit solche Verirrungen vor, wie das Aneinandersetzen lichterer und dunklerer Rhomben, so dass der ganze Boden mit übereckgestellten, die Spitze nach oben weisenden Würfeln bedeckt zu sein scheint. Die Barocke mit ihrer grossgedachten Raumverteilung verleitet dann wieder zu anderen Irrtümern. So sieht man heute im Louvre eine Anzahl Bodenteppiche, die



Ausstellung in Düsseldorf, Theezimmer der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Sezession, Entwurf von J. Bauer, Wandverkleidung von Spaun, Möbel von Portois & Fix

zur Zeit Ludwig XIV. für grosse Prunkräume im Schlosse gearbeitet wurden. Nebenbei bemerkt, sind diese Bodenbeläge nicht etwa geknüpft, sondern als dicke Gobelins, also in verwandter Art wie die sogenannten Kilim-Teppiche oder die südslavischen, ausgeführt. In der Dekoration folgen diese Bodenbeläge der grossen architektonischen Einteilung des Raumes, so dass das Ganze mit seiner grossen Felder- und Balkeneinteilung und den Voluten, Blumen und Figuren dazwischen eigentlich mehr wie eine auf dem Boden sich spiegelnde Saaldecke aussieht, denn wie ein Bodenbelag. Jedenfalls



Ausstellung in Düsseldorf, Dreieckige Emailvase, von Adele v. Stark-Wien

gehört ein gewisser Mut, fast möchte ich sagen, eine gewisse Rücksichtslosigkeit dazu, sich auf diesem Boden frei zu bewegen; man fürchtet immer, über die Ränder zu stolpern und in den Voluten hängen zu bleiben, ganz zu schweigen von den unpassend angebrachten Lebewesen unter den Füssen.

Ähnlich ging es dann bei den späteren klassizistischen Teppichen. Übrigens scheint die Verwendung von Bodenbelägen keine sehr ausgedehnte gewesen zu sein. Wir sehen auf älteren Abbildungen von Empire-Räumen wohl bisweilen den ganzen Boden mit Teppichen, dann mit grosser architektonischer Rahmengliederung und naturalistischen Blumen bedeckt — meist aber bleibt der Boden frei. Und man muss sagen, dass zu der streng architektonischen Haltung des ganzen Raumes ein einfach parkettierter Boden am besten passt; in der Barockzeit hatte man auch reich eingelegte Holzböden, wie in den Eckräumen des Wiener Belvederes, die einen Teppichbelag natürlich von vorneherein ausschliessen.

In der Empirezeit und den darauffolgenden Jahrzehnten scheint übrigens besonders die Straminstickerei für Teppiche Anwendung gefunden zu haben.

Auf die architektonischen klassizistischen Teppiche folgen dann gegen die Mitte des Jahrhunderts die ganz naturalistischen Arbeiten, die vielfach bereits sammtartig auf dem Maschinwebstuhle ausgeführt werden. Eine gewisse Haltung haben noch die grossen französischen Maschinteppiche mit riesigen naturalistischen Blumengewinden, besonders aus Rosen, die man noch vielfach in älteren Staatsräumen, z. B. bis vor kurzem im Wiener österreichischen Finanzministerium sehen konnte; natürlich waren Teppiche immer der Bestandteil einer Einrichtung, der am raschesten abgenützt wurde. Schrecklich waren aber die kleineren Vorleger, die mit Landschaften, Jagden, historischen Szenen im krassesten Naturalismus und schreiendster Farbe bedeckt waren. Überreste dieser Art kann man ja noch heute in den Vorstadtläden aller Städte Europas verfolgen.

Ich wage nicht zu behaupten, dass ich hiemit auch nur die Hauptphasen der europäischen Teppich-Erzeugung erschöpfend gekennzeichnet habe; eine Geschichte des europäischen Teppiches (nämlich des Bodenteppiches) ist noch nicht geschrieben. Und man begreift, dass niemand besondere Lust dazu empfand; denn diese Geschichte ist keine sehr rühmliche.

Man begreift darum aber auch, dass in Europa seit Jahrhunderten die orientalischen Teppiche Verbreitung fanden; denn man konnte sich dem Eindrucke ihrer künstlerischen Überlegenheit nicht entziehen. Wir finden



Ausstellung in Düsseldorf, Raum des Künstlerbundes „Hagen"-Wien, Entwurf von Jos. Urban, ausgeführt von S. Járay-Wien

offenbar orientalische Teppiche auf italienischen wie auf niederländischen Bildern des XV. Jahrhunderts, dann wieder besonders reich auf holländischen des XVII. Wo nur irgend mit dem Orient Handel getrieben wurde, dort wurden auch orientalische Teppiche eingeführt; so kam mit dem XVIII. Jahr-



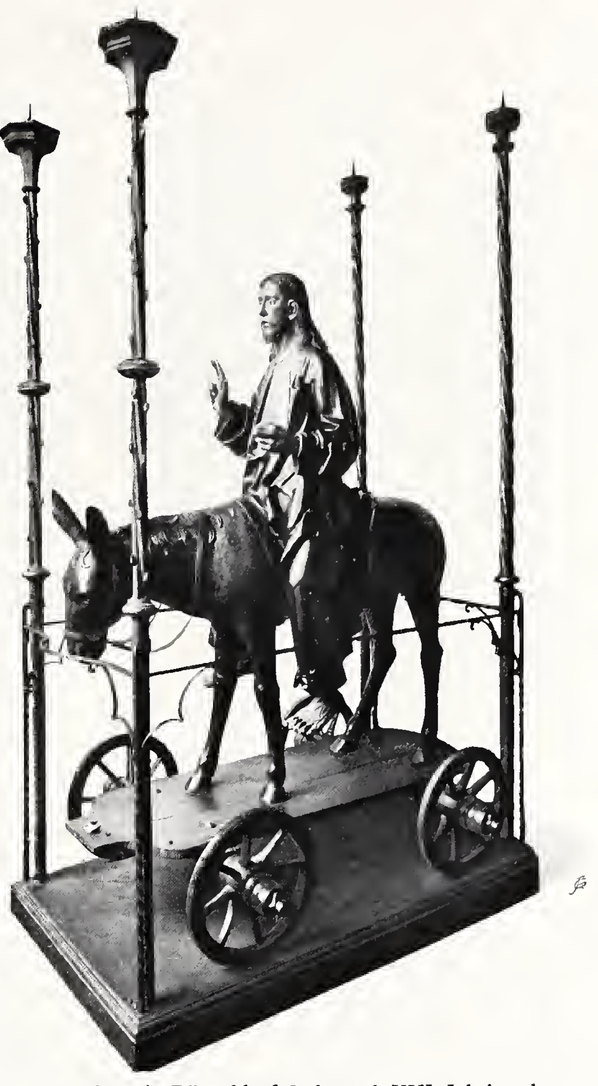
Ausstellung in Düsseldorf, Betpult, Eichenholz geschnitzt, Deutsch, XIII. Jahrhundert 2. Hälfte, aus der Johanniskirche zu Herford, Eigentum des kön. Kunstgewerbemuseums Berlin

hunderte besonders auch England an die Reihe. In den letzten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts konnte dann Nord-Amerika infolge seines unerschöpflichen Reichtumes die herrlichsten alten Teppiche Persiens und Indiens erwerben. Zum Glück ist seit Alters Etliches vom besten im Besitze der grossen europäischenFürstenhäuser, besonders auch des österreichischen Kaiserhauses, und so für Europa gesichert.

Als der absolute Naturalismus im dritten Viertel des XIX. Jahrhunderts seinem Ende entgegenging und man zunächst wieder Anlehnung an die ältere Kunst suchte, da erlangte der orientalische Teppich, der bis dahin doch mehr ein Gegenstand für Sammler und Feinschmecker gewesen war, ganz ungeahnte Bedeutung. Man suchte auch theoretisch hinter das Geheimnis seiner Wirkung zu kommen und Semper fand, dass seine Ruhe zum grossen Teil durch die der Farbenstärke angepasste Farbenverteilung erreicht werde, und in seiner etwas doktrinären Art stellte Semper dafür sofort bestimmte Zahlenverhältnisse auf, die wir heute wohl nicht mehr als richtig anerkennen können.

Wir wollen uns hier auch nicht auf den Streit darüber einlassen, wie weit die Knüpftechnik und die Formensprache des orientalischen Teppichs zurückreichen. Es ist aus alten Beschreibungen, wenn sie gegenständlich auch noch so viel bieten, fast nie zu erkennen, in welcher Technik die Arbeiten ausgeführt sind. Wie weit in das Mittelalter oder vielleicht das Altertum die Knüpftechnik zurückreicht, wird sich also vielleicht nie entscheiden lassen. Es ist auch kaum mit Bestimmtheit zu sagen, ob diese Technik jemals in Europa mehr ausgebreitet war. Spuren von Knüpfarbeiten europäisch-mittelalterlicher Erzeugung scheinen ja vorhanden zu sein; aber der Umfang der Erzeugung lässt sich nicht mehr bestimmen. Vom XVI. Jahrhundert an

hat angeblich Venedig ähnliche Teppiche wie der Orient erzeugt, später Frankreich und angeblich Polen. Eine Entscheidung ist auch darum schwer, weil die Bezeichnungen für Teppiche, Wand- und Bodenbelag im Deutschen, wie in den fremden Sprachen so vielfach durcheinander geworfen werden und an sich unklar sind.



Ausstellung in Düsseldorf, Palmesel, XVI. Jahrhundert, Sammlung Schnütgen-Köln

Wirkliche Bedeutung hat die Erzeugung von Knüpfteppichen, nachdem schon vorher, besonders in England, Frankreich und Belgien glatte und sammtartige Maschinteppiche erzeugt worden waren, jedenfalls erst im dritten Viertel des XIX. Jahrhunderts, und zwar zunächst wieder als Nachahmung des orientalischen, besonders des einfacheren und gröberen kleinasiatischen Knüpfteppiches erlangt. Insbesondere hat Österreich hier Bedeutendes geleistet, die Fabriken von Haas, Ginzkey und Backhausen gehören auf diesem Gebiete nicht nur zu den ältesten, sondern auch heute noch zu den bedeutendsten Europas.

Keine Zeit war aber auch der Ausbreitung der Teppich-Erzeugung so günstig, wie die letzten Jahrzehnte des XIX. Jahrhunderts. Während in älteren Zeiten, besonders der Empire- und Biedermeierzeit eine gewisse Einfachheit und Sauberkeit Hauptforderung für eine bürgerliche Wohnung waren, suchte man nun nach der Kühle und Nüchternheit der vorhergehenden Periode dem Heim vor allem einen gewissen „warmen" Ton zu verleihen. Und was war dazu im buchstäblichen, wie im übertragenen Sinne geeigneter, als der weiche, farbenreiche orientalische Teppich?

Und noch etwas, möchte ich sagen, förderte die Verbreitung speziell des orientalischen Teppiches: das einseitig historische, unheimatliche Empfinden der Zeit, ihre Sammelwut und nicht zum letzten der Mangel eigener, sicherer Formen.

Die Erneuerung der bürgerlichen englischen Einrichtungskunst ist natürlich das Ergebnis innerer Entwicklung; äusserlich, d. h. zur Erwerbung



Ausstellung in Düsseldorf, Hl. Michael, Eichenholz geschnitzt, Kölner Arbeit, XV. Jahrhundert Mitte, Pfarrkirche zum Hl. Andreas-Köln

einer bestimmten Formensprache hat aber noch jede höher entwickelte Kunst an eine frühere Anlehnung gesucht und die dort gefundenen Keime weiter entwickelt. Für England war es im Flächenschmuck neben dem späten Mittelalter, an das Morris so vielfach angeknüpft hat, besonders der Orient; mit ihm ist England als erste Handelsmacht, wie früher Holland, ja auch mit so vielen Fäden verknüpft.

Wenn wir den beifolgend abgebildeten Teppich, den J. Ginzkey in Maffersdorf nach einer Zeichnung Voyseys in meisterhafter Weise ausgeführt hat, genauer untersuchen, so wird ganz klar, dass hier persische Arbeiten, die schon in den grossen Druckstoffen des beginnenden XVIII. Jahrhunderts als „toiles de Gênes“ in Italien Nachahmung gefunden hatten, in gewissem Sinne Vorbild waren. Aber doch liegt etwas spezifisch Englisches darin, insbesondere bei aller Flächenhaftigkeit ein feineres Nachempfinden der natürlichen Linie. Orientalisch, aber auch modern-europäisch, ist die gleichmässige, abgewogene Verteilung der Formen über die Fläche, die nirgends zerrissen oder durchbrochen erscheint. Auch die Farbenverteilung ist eine ungemein ruhige. Für einen Hängeteppich ist auch die Richtungsandeutung durch das leicht sich emporringelnde Geäste sehr entsprechend.

Sehen wir in diesem Stücke ein Beispiel noch einigermassen orientalischer Beeinflussung, so sind die beiden von Philipp Haas & Söhne in Wien ausgeführten Teppiche nach dem Entwurfe des jüngst verstorbenen Eckmann gute Belege dafür, dass die europäische Kunst bereits unabhängig von orientalischen Vorbildern Vollendetes zu schaffen versteht. Besonders der Teppich mit blauem Grunde zeigt eine sehr glückliche Belebung der Fläche, die sich nirgends zur Unruhe steigert und nirgends dem darüber Hinschreitenden als störend erscheint.

Man ist hier von ganz verschiedener Seite her an die Lösung der Aufgabe geschritten. Wenn das eine Stück, wie gesagt, noch etwas an den

Orient erinnert, so muss man doch gestehen: die europäische Kunst hat sich darin wiedergefunden. Gewiss ist in dem Stücke von Voysey auch schon eine grössere Sicherheit zu erkennen. Die Teppiche von Eckmann sind ausgezeichnet; aber ich möchte sagen, individuell gelungen, sie sind noch kein vollendeter Typus wie die orientalischen Arbeiten.

Man hat noch das Gefühl, jeder unserer Künstler, die einen Teppich schaffen wollen, müsse von vorne anfangen; es fehlt ihnen die Sicherheit der Überlieferung. Aber wir haben bereits einzelne gelungene Arbeiten, und der Grund zu einer einheimischen Tradition ist damit gelegt.

Wir haben heute den orientalischen Arbeiten doch einiges entgegenzustellen, das alle ihre Vorzüge einerseits mit unserm verfeinerten Naturempfinden, anderseits mit unserm grossen Liniengefühle, unserm flutenden Seelenreichtum zu verbinden versteht. Hoffentlich wird auf dem glücklich betretenen Wege noch weiter vorgeschritten werden.



Ausstellung in Düsseldorf, Marienstatue, Holz, vergoldet und bemalt, Spanisch, XVII. Jarhundert, Sammlung Thewalt-Köln

Aus Lehrsätzen kann man natürlich keine Teppiche weben; aber sie können bisweilen klärend den Geist der Erzeuger beeinflussen. Bodenbeläge für ganz bestimmte Zwecke, etwa Vorleger, Laufteppiche können eine bestimmte Richtung und klarere Gliederung der Zeichnung annehmen; auch bei grossen Teppichen in Prunkräumen, die nur ganz bestimmten Zwecken, etwa Empfängen dienen, wird das möglich sein; aber bei Bodenbelägen für Räume mit zahlreichem und wechselndem Mobiliar, für allerlei Besucher und Momente des Lebens, bleibt Ruhe und Ausgeglichenheit das A und Ω der Teppichkunst.

In dieser Beziehung kann man aus den Eckmann'schen Arbeiten ausserordentlich viel lernen. Die architektonische Gliederung des Raumes, die Linie der Umfassung klingt nur wie ein zarter Nachhall darin wieder. Man schreitet sicher darüber, wie über eine mit weichem Moose bewachsene Fläche, deren Wachstum sich ja auch den geheimnisvollen und doch belebenden Gesetzen des Raumes anschliesst, bald hier, bald dort mehr oder weniger Kraft zeigt, besondere Formen, besondere Farben hervorbringt.

Öde wäre eine tote Fläche unter den Füssen, verwirrend eine, die über jene geheimnisvollen Gesetze hinausstrebt.

Was Eckmann für die liegende Fläche, hat Voysey für die aufstrebende oder hängende getan; auch er hat die innern Gesetze der Flächenbelebung empfunden.

Fürwahr, ein Teppichentwurf kann als Prüfstein feinsten Flächenempfindens gelten.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN ❧ VON LUDWIG HEVESI-WIEN ❧

MODERNE GALERIE. Über den Bau, der die moderne Galerie aufnehmen soll, ist die letzte Entscheidung noch nicht gefallen. Aber der Kern der Sammlungen ist bereits vorhanden und bietet ein künstlerisches Interesse, das gebieterisch an die Öffentlichkeit drängt. Bei Gelegenheit der Wiener Kunstwanderungen, als in den Salons des Unterrichtsministeriums der einstweilen vorhandene Bilderschatz ausgestellt war, sah man mit angenehmer Überraschung, wie die staatlichen Erwerbungen in aller Stille ein ganz ansehnliches ästhetisches Kapital zusammengebracht haben. Ausser den Arbeiten des jüngeren und jüngsten Nachwuchses brauchen wir hier nur an die Namen Makart („Fünf Sinne" und ein Deckenbild), Schwind, Alt, Pettenkofen, Gauermann, Waldmüller, Segantini zu erinnern, denen sich die Ausländer Klinger („Parisurteil", „Christus im Olymp") und Böcklin („Meeresidylle") anschliessen. Diesen Sommer hat nun eine kaiserliche Entschliessung der zeitweiligen Obdachlosigkeit dieser Bestände ein Ende gemacht. Die Räume des unteren Belvedere, die einst die Ambraser-Sammlung beherbergt haben, sind teils zur Unterbringung von archäologischen Funden der ältesten Kulturperioden, teils für die Zwecke der modernen Galerie bestimmt worden. Es ist dies nachgerade eine klassische Stätte für die Unterbringung von Kunstwerken, als Durchgangspunkt zu endgiltiger Aufstellung. Unter den obwaltenden Umständen war kaum etwas Passenderes zu ersinnen. Auch hat das Publikum, das schon im November in diesen Räumen verkehren wird, diese Verfügung sympathisch begrüsst. Der modernen Galerie sind drei grosse Säle und ein kleinerer Saal eingeräumt, vorderhand auf vier Jahre. Dann dürfte das städtische Museum bereits fertig sein, das diese Schätze mit den Sammlungen des Landes Niederösterreich und der Gemeinde Wien vereinigen wird.

DER PARLAMENTSBRUNNEN. Der plastische Schmuck von Hansens Parlamentsbau wäre nun auch vollendet. Der grosse Athenabrunnen in der Rampenbucht ist enthüllt und auch der Lebiedzki'sche Mosaikfries hinter den Portikussäulen lässt seinen neuen Goldgrund schimmern. Der Brunnen ist ein wahres Kolossalwerk, eine Pyramide allegorischer Marmorformen, die ziemlich stark über das richtige Verhältnis hinausgewachsen ist. Im Originalentwurf Hansens sehen wir zwar ein hohes, steiles Brunnengebilde gezeichnet, aber keineswegs ein so ausführliches, sich der Façade Überordnendes. Die Athenafigur Kundmanns allein ist 6 *m* hoch und wiegt 34.000 *kg*, von den Nebenfiguren haben die vier „Flüsse" Tautenhayns je 20.000 *kg*, die Haerdtl'schen Figuren „Gesetz" und „Recht" je 25.000 *kg*, sämtliche Figuren zusammen 347.000 *kg*. Nebenbei fällt es auf, dass eine griechische Athena eigentlich nicht recht zu Moldau und Elbe, Donau und Inn passt. In der Tat hat Hansen ursprünglich an einen Austriabrunnen gedacht. Dem Werke hat jedenfalls das langsame Tempo aller Wiener Ausschmückungsarbeiten geschadet. Wenn einmal ein Menschenalter über eine solche Idee hinweggegangen und der ganze Kunststil



TEPPICH VON J. GINZKEY, MAFFERSDORF





KNÜPFTEPPICH NACH OTTO ECKMANN

AUSGEFÜHRT VON PHILIPP HAAS & SÖHNE



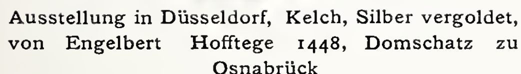


KNÜPFTEPPICH NACH OTTO ECKMANN

AUSGEFÜHRT VON PHILIPP HAAS & SÖHNE







Ausstellung in Düsseldorf, Kelch, Silber vergoldet, von Engelbert Hofftege 1448, Domschatz zu Osnabrück



Ausstellung in Düsseldorf, Silberbecher, Emailmalerei und Grisaille mit Vergoldung auf schwarzem Grund, Limoges (?), Ende des XVI. Jahrhunderts, Sammlung Thewalt-Köln

sich um seine Achse gedreht hat, haftet dem Werke schon bei seiner Geburt der Stempel des Unzeitgemässen an. Heute erwartet man für einen solchen Brunnen andere Formen, sogar ein anderes Griechentum. Kundmanns Athena (Laaser Marmor und vergoldete Bronze) ist trotz der grossen Verhältnisse mit ungemeiner Zierlichkeit durchgebildet. Man möchte sie einen zierlichen Koloss nennen. Darin liegt jedenfalls ein störender Widerspruch. Die Nebenfiguren aber und ihre Anordnung sind etwas recht Akademisches. Der Lebiedzki'sche Fries (huldigende Künste, Wissenschaften und Gewerbe), etwa 20 *m* lang, wirkt mit dekorativer Kraft. Die Figuren, obgleich stilisiert, weisen manchen nationalen Zug auf, was ihnen zum Vorteil gereicht. Der Künstler hat übrigens schon Erfahrung in solcher Friesarbeit, denn er hat auch Rahls ähnlichen Fries an der Façade der Hansen'schen Akademie in Athen ausgeführt. Der Wiener Fries ist allerdings Mosaik, aus der Tiroler Glasmalerei in Innsbruck. Diese Anstalt hat durch ihre letzten Aufträge für Wien (auch Rollers „Bergpredigt" für das Tympanon der Breitenseer Kirche) an Farbenfrische gewonnen.

DAS BRAHMS-DENKMAL. Die Jury für das Wiener Brahms-Denkmal hat den Entwurf Weyrs zur Ausführung angenommen. Änderungen sind natürlich vorbehalten. Über Weyr als Porträtbildner sind die Akten noch nicht geschlossen oder vielmehr noch nicht erschlossen. Seine grosse marmorne Kaiserstatue in der Aula des Polytechnikums ist allerdings ein wirksames Werk, doch ist die Wirkung naturgemäss mehr auf die mit Barock-

schwung gegebene Draperie (Toisonornat) gelegt. Dem Canon-Denkmal sehen wir noch immer mit Spannung entgegen. Jedenfalls wird er seine Brahms-Figur ihrer Athletik entkleiden müssen, ein Vollbringer von Herkulestaten war der Komponist des Deutschen Requiems ja doch nicht. Überhaupt sind die Wiener Mitbewerber noch zu akademisch im herkömmlich Muskulösen befangen. Der Rahlstil der Stadterweiterungskunst wirkt unbewusst nach. Auch der gewisse Mantel gehört zu diesem Draperiegeschmack von damals. Weyr hat aber auch eine mantelfreie Variante beigestellt und die Jury griff mit sichtlicher Freude nach dieser Formulierung. Jedenfalls wünschen wir das Beste. Johannes Benks Entwurf hat sein Bestes in einem grossen Musikrelief, das die halbkreisförmige Stirnfläche des Sockels bedeckt. Die Statue ist weniger seine Sache. Ausser Bewerbung sind die Entwürfe Kundmanns und Max Klingers geraten, da sie die Bedingungen nicht eingehalten haben. Kundmann ist jedenfalls dem Habitus der Brahms-Gestalt gewachsen, was ein bedeutender Vorzug wäre. Auch sein grosser Sockelwürfel, dem ganz hinten beiderseits zwei kleine Würfel mit sitzenden musikalischen Figuren angegliedert sind, hat in dieser Kombination etwas von Idee. Schade um Klingers reizvollen Entwurf, der allerdings die vorhandenen Geldmittel um das Doppelte übersteigen würde. Er setzt seinen Brahms in ein weisses Rundtempelchen, das in der Mitte durch fünf Säulen in ein Fünfeck übergeht und oben modern-italienisch ein flaches rotes Ziegeldach hat, wie jener antike Rundtempel beim Ponte Rotto am Tiberufer. Die Jonik der Säulen (dünnstämmig ohne Basen, mit derben Voluten und fünfeckigem Abakus) und ihres Gebälks mit derber Dreiteilung des Architravs ist in ihrer Willkürlichkeit pikant barbarisch; die Antike ist ganz modern gewendet. Rechts ist dem Tempel ein Segment von Wendeltreppe vorgelegt, innen läuft eine Bank ringsum, und da sitzt, der Treppe gegenüber, der Komponist, sehr persönlich gesehen, ein Bein übergeschlagen, einen Arm auf die Brüstung gelegt, den Blick hinauswärts gewendet. Das Ganze hat etwas Kurzgefasstes, Einfaches und dennoch höchst Intimes. Es wäre eine Perle für eine Wiener Anlage.

KÜNSTLERBUND „MANES“. Unter dem gastlichen Dache des „Hagen“ hat der Prager Jugendbund „Manes“ eine sehr anziehende Ausstellung veranstaltet. Die Räume sind, unter der Leitung Jan Kotieras, ganz musterhaft für den vorhandenen Stoff gestaltet. Die Hauptleute des „Manes“ zeigen sich im vollen Glanze ihrer rasch aufblühenden Talente. Ein eigentümlicher Meister ist Max Svabinsky geworden, der seine groblinigen Federzeichnungen so mit Aquarell durchdringt, dass ihm eine ganz neue Technik erwächst. In dieser Malzeichnerei gelingen ihm wahre Kabinettstücke, wie das Kanapeebildnis seiner Frau, das Brustbild einer alten Dame in schottischem Umhang, das kleinere, geistvoll charakterisierte Porträt Masaryks. Auch eine grosse Rodin-Huldigung in dieser Weise hat er dem „Manes“ zur Verfügung gestellt. Dann bringen die beiden Stimmungslandschafter Slaviček und Hudeček ihre neuesten Versuche. Hudeček hat letzthin Italien besucht, Slaviček wandelt in den regnerischen Sphären Baertsoens. Beide erfreuen durch meisterhafte Nummern. Uprka lässt wieder das knittrig-knattrige Bänderwerk seiner mährischen Bauern auf uns los. Sein grosses Triptychon „Marienlied“, mit einer Art slovakischer Bauernmadonna, ist ein Panorama saubersten Kostümmalerei. Leider leidet es am misslungenen „sezessionistischen“ Rahmen. Jan Preisler, gewiss eine Begabung, flottiert noch unentschieden zwischen allerlei ausländischen Modernheiten. Unter den Jüngsten fällt der Pariser Karikaturen-Phantast František Kupka mit farbig hingekreideten Blättern auf und Simon stellt ein Logenpublikum mit stark koloristisch behandelter Intérieurluft dar. Unter den Plastikern bemerkt man selbstverständlich František Bilek, der neuerdings zu stark rodinisiert. Hoffentlich nimmt der Original-Bilek doch keinen Schaden. Von Sucharda ist unter anderem der Entwurf eines (zur Ausführung gelangenden) Palacky-Denkmales ausgestellt, durchaus modern, mit allegorischen Figuren, deren schwebende, fliegende Stellungen mit statischem Witz ermöglicht sind. Sein Huss-

Denkmal, eine aus dem Chaos emporwachsende Talarfigur, lässt die Anregung von Rodins Balzac ahnen, ist aber natürlich jurywidrig.

KLEINE AUSSTELLUNGEN. Bei Miethke sieht man mit Interesse eine Anzahl Porträts des jungen Pragers Richard Pollak-Karlin, der dem „Manes" angehört. Darunter die trefflich getroffenen Bildnisse der Wiener Schauspieler Maran (besonders gut), Jarno, Frau Niese und Devrient. Man sieht den Weg des strebenden Künstlers deutlich, von der Schulgründlichkeit zu freierer, persönlicher Vortragsweise. Er hat zweifellos einen starken Porträtsinn, die Figur und ihre Haltung, auch die Toilette, ist noch nicht bewältigt. Immerhin gelingt ihm auch ein guter Akt. Wir stellen ihm ein günstiges Prognostikon. — Im Künstlerhause hat Peter Stachiewicz, der feinfühlige Legendenmensch, eine Reihe Bilder zu Sienkiewicz' „Quo vadis" ausgestellt. Es sind Grisaillen, aber mit stärkeren farbigen Noten, für das Ausstellungsauge. Der Künstler ist eine sinnigere Natur als Jan Styka, dessen Illustrierung von „Quo vadis" mit den stärksten Effekten, ins Heroisch-Dramatische arbeitet. Stachiewicz sucht die gefühlvolleren Stimmungen, die Seele kommt mehr zu Wort. Dabei sind einige grosse Szenen voll Studiums des altrömischen Drum und Dran. — Bei Pisko machen sich zwei junge Leute bekannt. Ludwig Ehrenhaft, der in Wessely an der March landschaftlichen Stimmungen und kuriosen Volkserscheinungen nachgeht. Er hat an der Wiener Kunstgewerbeschule und bei Knirr in München gelernt und zeigt viel Frische des Auges. Auch die Hand hat ihre eigenen Neigungen, die man nicht übersehen wird. Ein über und über geflickter bäuerlicher Flausrock fordert seinen Sachensinn unwiderstehlich heraus. Ja, er zeichnet sogar mit spitzer Feder das schlechte Holzwerk einer Wirtsstube mit der ganzen Maserung der weichen Bretter (und mit den angekreideten Zechschulden) drollig-geduldig nach. Die malerische Technik ist noch im Werden. Ebenso bei dem jungen Troppauer Rudolf Quittner, der am Wiener Polytechnikum und bei Fragiacomo in Venedig gewesen ist. Seine Sonnenauf- und Untergänge, Abende und Dämmerungen haben eine gewisse verwunderte Stimmung, die als etwas Jugendliches wirkt. Wir wünschen ihm viel Ernst und Erlebnis der Sinne; es steckt etwas in ihm.

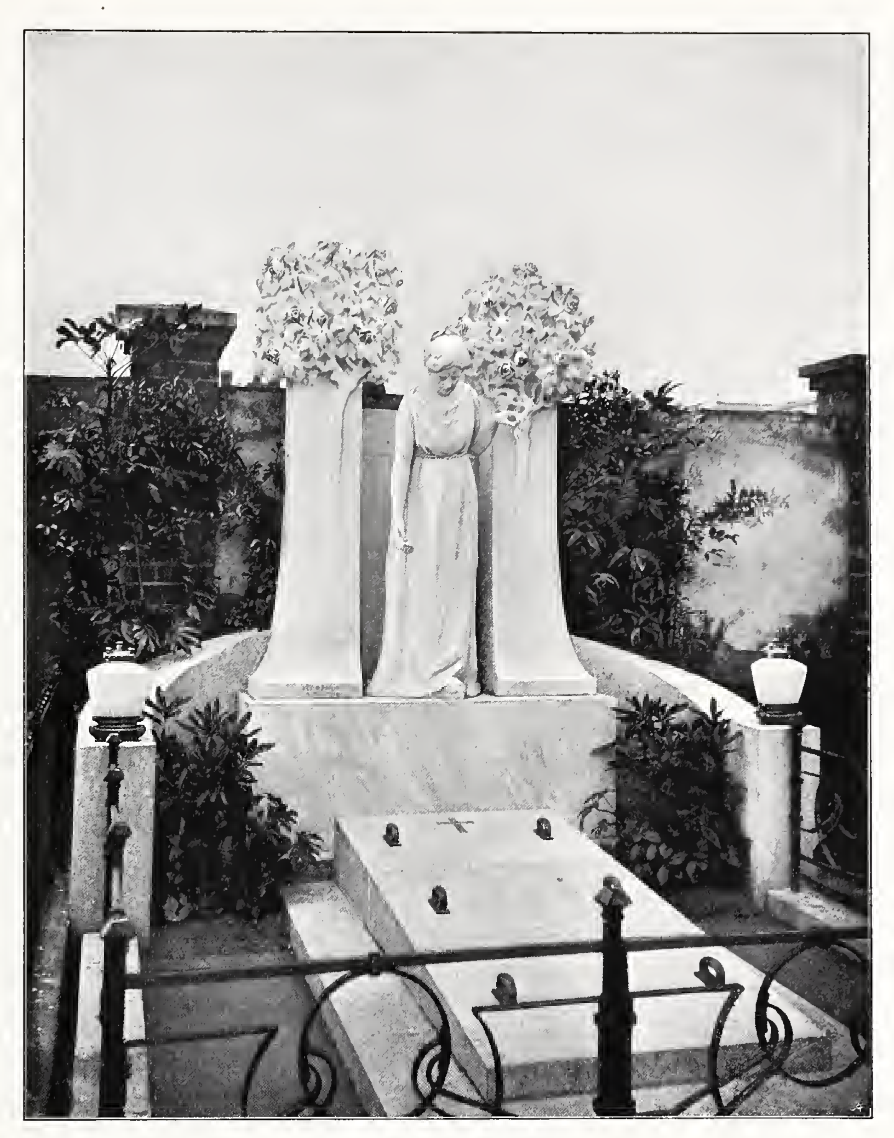
KLEINE NACHRICHTEN

WIEN. GESELLSCHAFT DER KUNSTFREUNDE. Vom 19. September bis 8. Oktober hat die Gesellschaft der Kunstfreunde, eine Sektion des Österreichischen Touristenklubs, im Saal X des Museums ihre dritte Ausstellung von Naturstudien veranstaltet. Auch diesem Auftreten der rührigen Schar kunstbegeisterter gebildeter Dilettanten wurde in weiten Kreisen reges Interesse entgegengebracht, der Besuch der Ausstellung war sehr gut. Wie schon bei früherem Anlasse hervorgehoben wurde, stehen die Mitglieder der Gesellschaft unter tüchtiger Leitung von Berufskünstlern, Hlavaček und Professor Schulmeister wirken als Lehrer, Barbarini, Darnaut, Varonne, Zetsche und andere leihen der Vereinigung Rat und Unterstützung. Im Winter wird zwei Stunden wöchentlich gezeichnet, zwar nicht im Freien, aber nach der Natur, nach Bäumen und Sträucher und Blumen, die von Gartenverwaltungen zur Verfügung gestellt werden, auch nach dem Kopfmodell; in der schönen Jahreszeit wird unter Führung der Meister allsonntäglich in die nähere und fernere Umgebung Wiens gezogen zur Übung im Skizzieren und Aquarellieren und Fertigung geschlossener Aufgaben; Studienreisen Einzelner schliessen sich an. Die Gesellschaft zählte am 1. September 115 Mitglieder: am stärksten sind darunter die Privatbeamten vertreten (33), dann folgen Private (18), Staatsbeamte (15), Gewerbetreibende (12), Kaufleute (9), Militärs (8), Lehrer (8), Architekten, Hochschüler, Ingenieure. Die Ausstellung zeigte wieder viele treffliche Leistungen; als Zeichner steht

nach wie vor Ernst Stifler obenan, der mit ungewöhnlichem Talent und grösstem Fleisse sich in die Art der besten altösterreichischen Landschafter hineingearbeitet hat, ohne Nachahmer zu werden. Er ist ein ganz persönlich empfindender und darstellender Künstler und es mag interessieren zu hören, dass Herr Stifler die Realschule besucht hat, sodann Rechnungsbeamter geworden ist und erst vor wenigen Jahren in der Gesellschaft Anregung und Anleitung zu Naturstudien empfangen hat. Ihm treten mit zum Teile sehr tüchtigen Leistungen Karl Weiss, der Obmann der Gesellschaft Franz Gander, dann Adolf Härtel, Emil Jell, Josef Rausnitz, Hermann Ringel, Karl Schneider und die Damen Elisabet Braun und Adele Werner zur Seite. Allen Arbeiten, es waren dritthalb Hundert von 33 Teilnehmern ausgestellt, merkt man Liebe zur Natur und Begeisterung für die Kunst an, allen diesen im besten Sinne echten und rechten Dilettanten schwebt das edle Ziel vor: sich die Freude an der Natur zu erhöhen durch Erfassen und Festhalten ihrer Schönheiten. Mit Berufskünstlern, mit denen es so mancher von ihnen getrost aufnehmen könnte, in Konkurrenz zu treten, fällt ihnen nicht entfernt in den Sinn. Und nicht der Befriedigung ihrer Eitelkeit sollen diese Ausstellungen dienen, welchen das Österreichische Museum nun schon zum drittenmale in wohlerwogener Absicht Gastfreundschaft gewährt hat, sondern ihr Zweck ist, andere zu gleichem oder auch besserem Tun anzuregen und zu zeigen, von welch hoher Bedeutung der Dilettantismus in der Kunst ist. Wer auch nur so zeichnet und malt wie diese Herren und Damen, wird nicht dünkelhaft und borniert wahrhaften Offenbarungen der Kunst gegenüberstehen, sondern in Auffassung und Urteil geschärft, mit sicherem Gefühle das Wertvolle vom wertlosen Kunstgebilde zu unterscheiden und damit in dankbarer Empfänglichkeit die höchsten Strebungen der Kunst zu verstehen und an seinem Teile zu fördern vermögen. Aufmerksame Beobachter konnten deutliche Fortschritte in den Leistungen der einzelnen Aussteller bemerken: die unmittelbare Führung durch die Lehrer tritt zurück, die persönliche Note der Schüler wird stärker, ein erfreuliches Zeichen des Eifers Beider. Wir veröffentlichen auf einer unserer Farbentafeln ein reizendes stimmungsvolles Blatt von Weiss: „Brücke bei Lang-Enzersdorf“.

E. Leisching

GRABMONUMENT VON RUDOLF PRIOR. Zu den wenigen erfreulichen Umständen, unter denen unsere Bildhauer arbeiten, gehört der, dass die Grabplastik unter dem Einflusse des modernen Geistes an Leben und Bedeutung gewonnen hat. Sie ist reicher und interessanter geworden und sieht sich vor Aufgaben gestellt, die eine freie Betätigung der Künstlerphantasie ermöglichen. Die Periode, die sie kaum noch hinter sich hat, war eine recht traurige. Neben der Abgeschmacktheit der Motive, die sie immer wieder zu behandeln hatte, waren es namentlich die zahlreichen Beschränkungen, die ihr von allen Seiten auferlegt wurden, unter denen sie litt. Langsam beginnt nun die Befreiung. Auf eine Periode absoluter Nüchternheit, der eine schablonenhafte Anwendung religiöser Motive zur Seite ging, ist eine der Vertiefung und Verinnerlichung des Empfindens gefolgt. Wie zu allen Zeiten, so ist auch heute das stille Gräberfeld das sprechendste Stück zeitgenössischer Kulturgeschichte. Nirgends kommt das, worauf eine Zeit den grössten Wert legt, so unzweideutig zum Ausdruck wie hier. Echtes Gottvertrauen und unerschütterlicher Unglaube, rührselige Empfindsamkeit und grober Materialismus, Ruhmsucht Eitelkeit, Protzenthum, sowie Demut, Bescheidenheit und schlichtbürgerliche Denkungsart, wir finden sie nirgends in so greifbaren Formen, ja man möchte sagen so naiv zur Schau gestellt wie auf den Friedhöfen. Und so ist denn auch das moderne Grabmal typisch für den Geist der Gegenwart. Man flieht die leere Phrase, man hält sich fern von dem, was man nicht glaubt und findet im Einfachen und Ungesuchten poetische Elemente, für die man früher kein Auge hatte. In dieser Beziehung hat die Gegenwart manche Berührungspunkte mit der Antike. Auf attischen Grabreliefs finden wir anmutige Züge aus dem täglichen Leben der Verstorbenen dargestellt, das Gewöhnliche in die Sphäre stimmungsvoller typischer Erscheinungen erhoben, denn „alles Vergängliche ist nur ein



Rudolf Prior, Grabmonument

Gleichnis", und das scheinbar Unbedeutende oft viel bezeichnender als gesuchte Charakteristik. Den Ausdruck herben Schmerzes aber trachten wir zu mildern, sowie die Alten, wir schwächen ihn ab zu sanften, wehmutsvollen Gefühlen, und setzen so das Dauernde und Bleibende an Stelle vergänglicher heftiger Affekte.

Dieser Auffassung entspricht das Denkmal, das Rudolf Prior im Auftrage der Familie Grossmann für den Friedhof des mährischen Ortes Mistek ausgeführt hat. Zu Häupten der Gruftplatte innerhalb eines steinernen Halbkreises, den einfach geformte Lampen nach vorne abschliessen, erhebt sich ein schlichter, viereckiger Sockel als Unterbau einer Grabskulptur und zugleich als Träger der Inschrift. Über demselben bauen sich nischenartig drei Steinwände auf, die an ihrer Stirnseite von blühenden Rosenstöcken überragt werden. Zwischen diesen erscheint in einfachem Faltengewande ein junges Mädchen, eine Erscheinung von holder Unberührtheit, Treuherzigkeit und Schlichtheit in Ausdruck und Geberde. In zarter, liebevoller Gesinnung hat die Jungfrau eine Rose vom Bäumchen gebrochen und ist im Begriffe, dieselbe auf das Grab zu legen. Zagenden Schrittes kommt

sie heran, als wollte sie die Ruhe Schlummernder nicht stören, und wie sie so still und in sich gekehrt dem Zuge ihres Herzens folgt, verleiht sie unseren eigenen Empfindungen beredten Ausdruck. So treten auch wir leise und den Blick nach innen gerichtet an die Gräber unserer Lieben heran und bringen ihnen Rosen dar, indem wir uns an all das Liebe und Gute erinnern, das wir ihnen verdanken. Es ist kein falscher Ton in dem Ganzen, weder unnatürliches Pathos noch lärmender Schmerz, nur Friede, stille Trauer und dankbares Gedenken. Dabei überschreitet das Denkmal in keiner Weise die Grenzen bürgerlicher Schlichtheit und massvoller Beschränkung, die überall notwendig ist, wo man nicht auf die Teilname der ganzen Welt Anspruch erheben kann.

Prior hat auch sonst bereits wiederholt tüchtige Proben seiner Kunst abgelegt. Eine vorzügliche Gruppe, die mit feinem Humor ein Böcklin'sches Motiv behandelt, ist seine Tritonenfamilie; Vater, Mutter und Kind auf einem Felsriff einträchtig beisammen sitzend, die Mutter zum Kinde herabblickend, das sie auf dem Schosse hält, der Vater neckend mit einem grossen Seekrebsen, der seine Scheeren gegen das Ärmchen des Kleinen streckt. Eine andere Gruppe, noch etwas gebunden in ihrer traditionellen Anordnung, aber voll Rhythmus in den Linien und in der Bewegung ist seine „Heimkehr", eine Arbeit vom Jahre 1896. Sie zeigt die Fortschritte des Künstlers sehr deutlich, wenn wir sie mit den äusserst fein studierten, aber rein akademisch gehaltenen Akten der Jahre 1894 und 1895 vergleichen, einem Steinwerfer und einer Gruppe zweier römischer Soldaten unter dem Titel „Sterbende Krieger." Einen weiteren Schritt in Bezug auf Wahrhaftigkeit im Ausdruck bezeichnet seine lebensgrosse Gruppe „Pietà" vom Jahre 1898. Von diesem Jahre an finden wir den jungen Künstler selbständig tätig, und haben gesehen, wie er in seinen jüngsten Leistungen erfolgreich vor die Öffentlichkeit tritt. Rudolf Prior wurde 1870 zu Wien geboren, hat 1886 seine Studien an der Wiener Kunstgewerbeschule unter Professor Kühne begonnen, trat 1887 an die Akademie über, wo er Schüler des Professors Hellmer wurde und hat sich in den letzten Jahren unter anderem auch an den Konkurrenzen für das Strauss-Lanner-Denkmal und für eine Charitas-Gruppe für das Wilhelminen-Spital in Ottakring beteiligt.

J. Folnesics

STILARCHITEKTUR UND BAUKUNST. Klar und mit massvoller Ruhe behandelt Muthesius in einem kürzlich erschienenen Schriftchen* die leidenschaftlich und viel umstrittene Stilfrage in der modernen Architektur. Er formuliert zwei Begriffe, die er zueinander in Gegensatz stellt: die Stilarchitektur, worunter er das Bauen nach einer der historischen Stilarten versteht, und die Baukunst, womit er das freie künstlerische Schaffen bezeichnet, auf Grund der Forderungen, die sich aus den neuen wirtschaftlichen und Verkehrsverhältnissen, ihren neuen Konstruktionsprinzipien und neuen Materialien ergeben, berücksichtigt. Er verwirft natürlich in vollem Umfange das, was er Stilarchitektur nennt, und macht Rennaissance und Klassizismus für alles Unheil verantwortlich, das sich in die heutige Baukunst eingenistet hat. In kurzem historischen Überblick zeigt er, wie sich die Dinge seit dem Absterben der Gothik, die er als klassische germanische Architektur der klassischen Antike gegenüberstellt, entwickelt haben, und lässt selbst den bedeutenden Architekten des XIX. Jahrhunderts ihr volles Recht angedeihen, wenngleich es ihm darauf ankommt, zu beweisen, dass sie auf Wegen gewandelt sind, die zum Verfalle der Baukunst führen mussten. Was er dagegen als Heilmittel bezeichnet, das ist das freie Walten mit den gegebenen Mitteln, denn nur auf diese Weise kann die Architektur unserer Zeit nach und nach aus sich selbst heraus einen Gegenwartsstil entwickeln. „Die Architektur hat ihr Wesen im Inhalt." Aus diesem Inhalt wird sich, wenn der moderne Architekt ihn richtig erfasst, ganz von selbst ein Stil entwickeln. Wir sehen in allen Künsten unserer Zeit ein Ringen nach Ausdruck und auch die Architektur blieb daran nicht unbeteiligt. Das Rathaus, das Fürstenschloss, das Landhaus, das Heldendenkmal, die Grabkapelle, der Ballsaal,

* Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt. Von Hermann Muthesius, Mülheim — Ruhr, K. Schimmelpfeng, 1902.

das Damenzimmer, die Kneipstube wurden im XIX. Jahrhundert mit Stimmungsakzenten ausgestattet, die die alte Kunst in solcher Mannigfaltigkeit nicht kannte. Hier ist tatsächlich ein Fortschritt zu verzeichnen und nach dieser Richtung wäre weiter zu schreiten. Nur handelt es sich jetzt darum, die Fesseln historischer Formen abzuwerfen, und alle Mittel, welche die Kultur der Vergangenheit zur Verfügung gestellt hat, in einheitlichem Sinne frei und neu gestaltend zu verwerten. Die Form, an der das XIX. Jahrhundert noch ängstlich klebte, muss zerbrochen und nur die Darstellung der Idee angestrebt werden, was allerdings mehr künstlerische Kraft erfordert, als unsere Stilarchitekten besitzen.

Vorläufig sollte man von Stil gar nicht reden, den Begriff Stil ganz aus der Kunstbetrachtung bannen. Muthesius findet an den bisherigen architektonischen Leistungen der sogenannten Sezession durchaus nicht alles unbedenklich. Nicht allein die Verirrungen, die durch missverstandene Nachahmung der Äusserlichkeiten des Sezessionsstiles herbeigeführt wurden und die namentlich auf Rechnung urteilsloser Fabrikanten und neuerungssüchtiger Industrieller zurückzuführen sind, auch die Kunst der Grossen, der sogenannten Führer, fordert vielfach zum Widerspruch heraus. Es fehlt ihr Natürlichkeit und gesunde Werklichkeit.

Man sieht, Muthesius leistet den Modernen nicht blinde Gefolgschaft, noch viel weniger geht er aber mit den Verfechtern einer Weiterbenützung der historischen Stile. Trefflich ist seine Polemik gegen jede Art von Stilarchitektur. Ein vorzüglicher Kenner der modernen englischen Kunst, findet er in ihr manchen wertvollen Fingerzeig für die Bestrebungen auf dem Kontinente und voll warmer Empfindung für alles Echte weiss er in der Vergangenheit wie in der modernen Bewegung stets Spreu von Weizen zu sondern. Es wird auf dem Gebiete des Bauwesens wenig geschrieben, dem ein kundiger Leser so ganz und gar zustimmen kann, wie es die leitenden Gedanken dieser ungemein anregenden Abhandlung sind. Sie sollte überall gelesen und immer wieder gelesen werden, wo man sich für moderne Kunstfragen interessiert, und sollte vor allem an Architektur- und Kunstgewerbeschulen als geistige Richtschnur dienen.

J. Folnesics

EIN NEUES WERK ÜBER WALTER CRANE.* Der Künstler Walter Crane hat das seltene Glück, volle Anerkennung zu finden, während er noch imstande ist, solche zu geniessen, und wohl kann man ihm dazu gratulieren, dass sein Leben und Werk von einem so fähigen Richter behandelt wurden, als der Autor des von Bell und Sons eben veröffentlichten Prachtwerkes es ist. Wie die meisten Publikationen dieses Verlagshauses, ist auch dieses Werk mit zahlreichen Illustrationen aus jedem Gebiete von Walter Cranes Tätigkeit versehen. Als wahrer Apostel der Kunstreform, als Befreier der Massen von der trübseligen Umgebung, welche ihnen allzu lange genügte, als weltberühmter Illustrator von Kinderbüchern, als vollendeter Kunsthandwerker, als beredsamer Lehrer der wahren Kunstmission hat Walter Crane eine gewaltigere Revolution im Milieu des täglichen Lebens bewirkt als irgend ein anderer seiner Zeitgenossen. Hätte Randolph Caldecott länger gelebt, so wäre er wahrscheinlich ein ernster Rivale Cranes geworden, denn sein Humor war einschneidender selbst als der seines Kollegen in der Illustration der Kinderstuben-Verse. Die beiden anderen Grossmeister dekorativer Zeichnung, Sir Edward Burne Jones und William Morris sprachen, jedoch ein weit kleineres Publikum an als der „Zauberer der Kinderstube". Zur Würdigung ihres Werkes gehört schon ein gewisser Grad von Bildung; Walter Crane aber hat einen viel grösseren Triumph erzielt als diese beiden. Er spricht eine Sprache, die nicht nur jedem Kinde verständlich ist, sondern auch allen jenen, welche das Andenken ihrer eigenen Unschuldsjahre oder einen Funken der jedem Menschenwesen eigenen Schönheitsliebe bewahrt haben, wie immer auch dieser Funke durch feindseliges Geschick verdunkelt sein mag. Das Geheimnis seiner Macht ist nicht weit zu suchen. Der Löser der Fesseln des Hergebrachten, der Zerstörer alters-

* The Art of Walter Crane von P. G. Konody (G. Bell & Sons, London).

schwacher Vorurteile sah ein, gerade wie jene, welche für die Befreiung der Negersklaven wirkten, dass Erziehung zum Genuss der Freiheit nötig ist, und dadurch, dass er mit der Erziehung in der Kinderstube begann, ging er der Sache auf den Grund und gewann die Liebe der Eltern durch die Herzen der Kinder. Es ist kaum zu viel gesagt, wenn man behauptet, dass die Bilderbücher Walter Cranes auf dem Kontinent und speziell in Deutschland ebensoviel Einfluss ausübten als in Gross-Britannien und Amerika. Morris und Burne-Jones werden bewundert und verehrt; der Akademiker der Kinderstube wird geliebt.

Es ist schade, dass es einem so ungewöhnlich begabten und so vielseitigen Manne nicht ganz gelungen ist, die Grenzen seines eigenen Könnens einzusehen. Ein famoser Zeichner, ein Meister der Komposition, ein bewundernswerter Kolorist, so lange sein Werk rein dekorativ ist, gelingt es ihm doch nicht, sich zur höchsten Trefflichkeit in seinen unabhängigen Bildern zu schwingen. Mit wenig Ausnahmen, wie z. B. das in der Akademie von 1862 ausgestellte Bild „The Lady of Shalot", sind seine Gemälde verhältnismässig uninteressant. Es fehlt ihnen jene Spur von Inspiration, welche den Hauptreiz der idealen Schöpfungen solcher Männer wie Israels, Millet, Mauve oder Mesdag bildet. Und zwar ist dies nicht so sehr die Folge eines Mangels an Einbildungskraft, denn diese ist eine von Walter Cranes Haupteigenschaften, als eines Versuches, die Grenzen der Malkunst zu überschreiten und auf den Verstand eher als auf die Emotionen zu wirken. Er will die Malerei nicht als Erregerin physischen Vergnügens, sondern als Moral-Lehrerin verwenden. Alles dieses tut jedoch seinem Anspruch auf den Namen eines grossen Meisters keinen Abbruch; seine wenigen Misserfolge werden vergessen werden; seine vielen Erfolge werden stets in Erinnerung bleiben. N. Bell

REICHENBERG. KERAMISCHE AUSSTELLUNG. Im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg wird im November eine grosse keramische Ausstellung eröffnet werden, welche einen Überblick über die gesamte Kunstkeramik des In- und Auslandes bieten wird, wobei auf die künstlerische Seite ein besonderes Gewicht gelegt werden soll. Es wird, wenn auch nur in räumlicher Begrenzung, auch die technologische Seite der Kunstkeramik vorgeführt werden, ferner wird durch die Mitwirkung massgebender Kunstsammler überdies ein historischer Rückblick über die besten Leistungen alter Zeiten gegeben werden.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

WANDERAUSSTELLUNGEN DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS. Die Wanderausstellungen des Österreichischen Museums, mustergiltige moderne Arbeiten aller Art (Möbel, Keramik, Glas, Goldschmiede-Arbeiten, Textilien etc.) in- und ausländischer Provenienz enthaltend, darunter ein grosser Teil der auf der Pariser Weltausstellung erworbenen Objekte, wurden in zwei Gruppen bisher in Chrudim, Eger, Kladno, Königgrätz, Kolin, Bozen, Dornbirn, Innsbruck, Salzburg, Trient veranstaltet; Bielitz, Budweis, Troppau folgen. Der Besuch der Ausstellungen, deren lokale Veranstaltung teils von den Handelskammern, teils von Museumsdirektionen, Stadtverwaltungen oder Spezialkomitees in die Hand genommen wurde, war bisher überall gut, in manchen der genannten Städte glänzend; die Industriellen und Gewerbetreibenden, wie die Lehrkräfte und Schüler benützten die gebotene Gelegenheit zu eingehenden Studien und zu Aufnahmen, das grosse Publikum, das in vielen Städten der Kronländer nur selten mit den hervorragenden Erscheinungen der Kunst in Berührung kommt, ergriff dankbar den gebotenen Anlass zur Belehrung und Geschmacksbildung.

Von dem Wunsche geleitet, die durch diese Ausstellungen weiten Kreisen gebotenen Anregungen zu vertiefen, hat die Direktion des k. k. Österreichischen Museums in einigen der genannten Städte, so in Innsbruck und Dornbirn und zu Anfang des Monats auf Veranlassung der Kommission für modernes Kunstgewerbe in Salzburg Vorträge des Vize-Direktors des k. k. Österreichischen Museums, Regierungsrat Dr. Leisching, über die Entwicklung der modernen Kunst veranstaltet.

AUSSTELLUNG. Vom 12. bis einschliesslich 26. Oktober fand im Saal X eine Ausstellung von Zeichnungen, Aquarellen und Reproduktionen etc. statt, welche an den Fachkursen zur Fortbildung von Lehrkräften kunstgewerblicher Schulen zu Salzburg 1902 angefertigt wurden. Wir werden im nächsten Heft über diese Ausstellung berichten.

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. Oktober bis 20. März ist die Bibliothek des Museums wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9 bis 1 Uhr und von 6 bis 8 1/2 Uhr abends, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 1 Uhr geöffnet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat September von 4755, die Bibliothek von 954 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

GAULKE, J. Zur Physiognomie der modernen Stadt. Ein Beitrag zur Geschichte des Stils. (Die oberen Zehntausend, 26.)

HOFF, A. Die mittelalterlichen Darstellungen der deutschen Königs- und römischen Kaiserkrönungen. (Westermanns illustr. deutsche Monatsh., 12.)

KUSKE. Der Stand der Ornamentikfrage. (Globus, 10.)

NORDEN, J. Kunstgewerbe in Russland. (Westermanns illustr. deutsche Monatsh., 12.)

PUDOR, H. Dänisches Kunstgewerbe. (Die Gegenwart, 39.)

SCHMIDKUNZ, H. Unsere Kunstschulen. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, Sept.)

SCHWINDRAZHEIM, O. Ehemalige Bauernkunst in Hamburgs Umgebung. (Das Land, 22.)

WOOD, E. The National Competition of Schools of Art, 1902. (The Studio, Sept.)

Der Zeichenunterricht an den Londoner Volksschulen. (Zeitschr. f. Zeichen- und Kunstunterricht, 8.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BRIEGER-WASSERVOGEL, Loth. Max Klinger. Leipzig, H. Seemann Nachf. 8°. VIII., 276 S. Mk. 3.

DEMOLDER, Eugene. Constantin Meunier. Studie. Übers. v. Hedw. Neter-Lorsch. (Über Kunst der Neuzeit, 8. Hft.) Strassburg, J. H. E. Heitz. 8°, 31 S. Mk. 1.

KLEIN, O. Otto Stichlings Arbeiten und der Kölner Pallenberg-Saal. (Berliner Architekturwelt, V, 6.)

LICHTENBERG, R. Frhr. v. Das Portrait an Grabdenkmalen, seine Entstehung und Entwicklung vom Altertum bis zur italien. Renaissance. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 11. Hft.) Strassburg, J. H. E. Heitz. 8°, VII, 151 S., 44 Lichtdr.-Taf. Mk. 15.

PLEHN, A. L. Die umgestaltete Fassade am Strassenhause. (Berliner Architekturwelt, V, 7).

SCHULZ, F. Zur mittelalterlichen Holzplastik in Schleswig-Holstein. (Mitteil. aus dem German. Nationalmus., p. 55.)

THOMAS, A. La Sculpture d'Appartement. (L'Art décoratif, Sept.)

VOGEL, F. W. Merkmale der Epochen griechischer Plastik. Strassburg, J. H. E. Heitz. 8°, 31 S. Mk. 1.

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

GAUCKLER. Note sur quelques mosaïques romaines de Provence. In 8, 15 p. Paris, Impr. nationale. (Extr. du Bull. archéol.)

G. S. La Décoration des Chambres d'Enfants. (L'Art décoratif, Sept.)

ROTHES, Walt. Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi u. Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 12. Hft.) Strassburg, J. H. E. Heitz. 8°, IX, 47 S. 12 Lichtdr.-Taf. Mk. 6.

THIERSCH, Fr. v. Augsburger Fassaden-Malereien. („Deutsche Bauzeitung“, 73).

VORLAGEN f. Brandmalerei, f. flachen u. plastischen Tiefbrand, f. Pyroskulptur nach Prof. Dr. v. Weissenbach, f. Pinselbrand, Brandmalerei in Verbindung m. Kerbschnitt, f. Kerbschnitt u. Flachschnitt, Lederschnitt, f. Laubsägearbeiten, Intarsia u. Metallätzung, f. Holzmalerei, Glas- u. Aquarellmalerei, Zeichenvorlagen. Leipzig, E. Haberland, Qu.-4°, 90 S. m. Abbldgn. Mk. —.75.

WILSER. Vorgeschichtliche Wandmalereien aus der Grotte von Altomira bei Santander in Spanien. (Globus, 10.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

BRACKETT, A. M. Italian Laces. (The Art Worker's Quarterly, July.)

GUIFFREY, Jean. Les tapisseries au musée du Louvre. (Aus: „Monatsber. über Kunstwiss. u. Kunsthandel".) München, Vereinigte Druckereien u. Kunstanstalten. 4°, 4 S. u. 4 Taf. Mk. 4.

HABERLANDT, Kath. Beiträge über Wohnart und Tracht im Montavontal' in Vorarlberg. (Zeitschr. f. österr. Volkskunde, VIII, 1, 2.)

PATEK, Carl. Neue farbige Vorlagen im modernen Stil f. Tapezierer u. Decorateure. (In 2 Serien.) 1. Serie. (In 3 Lfgn.) 1. Lfg. 8 farb. Taf. Wien, F. Wolfrum & Co. Fol. Mk. 12.

PEPPER. Die Deckenweberei der Navajo-Indianer. (Globus, 9.)

THOMSON, W. G. The Hardwicke Hunting-Tapestries. (The Art Worker's Quarterly, July.)

VALLANCE, Aym. New Designs for Wall-papers. (The Art Journ., Sept.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

HÉDIARD, G. Les Maîtres de la lithographie. Louis Hersent. Grand in-8. 15 p. Paris, Sagot.

HIRZEL, Herm. Ex libris. Vorwort von M. Semrau. Berlin, Fischer & Franke. 4°. 70 Taf. 8 S. M. 10.

KLEINPAUL, Joh. Das deutsche Städte-Ausstellungsplakat. (Dekorat. Kunst, 11.)

LAMPEL, Theodorich. Die Inkunabeln und Frühdrucke bis z. J. 1520 der Bibl. des Chorherrnstiftes Vorau. Wien, Leo-Gesellschaft. 8°. VIII, 294 S. M. 5.

LUTHER, Joh. Aus der Kunstwerkstätte der alten Drucker. (Zeitschr. für Bücherfreunde, Sept.)

Modern Etching and Engraving European and American. Being the special summer number of „The Studio" 1902. Offices of „The Studio", London.

REINECK, Th. Moderne Schriften. Vorlagen f. Firmenschreiber, Dekorations-, Glas- u. Porzellanmaler. 25 Foliotaf. in Farbendr. (III S. Text.) Gr.-4°. Leipzig B. F. Voigt. M. 6.

RHEUDE, Lor. M. Bibliothekzeichen. 32 Ex libris. Vorwort v. L. Gerster. Zürich, F. Amberger. 8°, 31 Taf. u. 14 S. M. 4.

Schrift, die moderne. Eine Sammlg. neuer Schriften u. Schilder f. Architekten, Kunstgew.-Zeichner, Lithographen, Schildermaler, Schriftmaler, Kalligraphen etc. (Gez. v. F. Schweimanns u. Fr. Ad. Becker.) Berlin, Kanter & Mohr. Fol. 54 Taf. M. 40.

STEINER, Emanuel. Zierschnitte. (Archiv für Buchgewerbe, 7.)

STETTNER, Th. Goethe und die Münchner Lithographie. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, 5.)

SUSTER, G. Di Antonio da Trento e dei suoi chiaroscuri. (Archivio Trentino, XVII, 1.)

ZACHRISSON, Wald. Gedanken über Buchausstattung. (Archiv f. Buchgewerbe, 7.)

ZEDLER, G. Die älteste Gutenbergtype. (Veröffentl. d. Gutenberg-Gesellschaft.) Mainz, Verl. d. Gutenberg-Gesellschaft.

ZUR WESTEN, W. v. Zur Geschichte der Reklamekunst. (Zeitschr. für Bücherfreunde, Sept.)

VI. GLAS. KERAMIK

ERNST, H. Wiener Terrakotten (Reclam's Universum, 4.)

FRICK, P. Le Verre. In-16, 191 p. avec Fig. Paris, Schleicher Frères. (S. M.) fr. 1.50. Les Livres d'or de la science (section industrielle.)

Die Maschine im Dienste der Keramischen Industrie. (Centr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 582.)

O. W., Majoliken. Wissenschaftliche Plauderei. (Centr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 581.)

PAZAUREK, G. E. Unser Glas und Porzellan in der Biedermeierzeit. (Centr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 581.)

PHOLIEN, F. Les anciennes faïences liégeoises. Contributions à l'histoire de la ceramique au pays de Liége. Liége, impr. La Meuse, 8°, 36 p. et V pl. hors texte. (Extrait du Bulletin de l'Institut archéol. liégeois, XXXII.)

STOTZ, E. Künstlerische Porzellanservices. (Reclam's Universum, 51.)

THIRIOT, L. Die rotgeflammten Steingutwaren. (Sprechsaal, 39.)

WIDE, L. Eine lokale Gattung boiotischer Gefässe. (Mitt. d. k. deutschen archäol. Instituts, Ath. Abt. XXVI, 2.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

Un Buffet de Marie-Antoinette. (La Révolution française, Août.)

CECIL, G. Furniture of the Jacobean Period. (The Connoisseur, Sept.)

DOORN, P. De meubel-constructeur. Verzameling meubeltypen ten dienste van meubelmakers, inrichtungen voor ambachtsonderwijs en voor eigen studie. 40 platen met geïllustreerden tekst. Met voorwoord van H. J. de Groot. Amsterdam, S. L. van Looy. 143 blz. m. afb. Roy. 8° en Atlas (40 pltn.) Fol. F. 10.

HUTTENLOCHER, Ferd. Die Holzschnitzereien aus dem Nationalratssaale des Bundes-Palais in Bern. 24 Taf. in Lichtdr. Zürich, M. Kreutzmann. 4°, M. 20.

STEGMANN, H. Die Holzmöbel des German. Museums. (Mitteil. aus dem German. National-Mus., p. 62).

TÖPFER, A. Ein oberdeutscher Schrank. (Mitteil. des Gew.-Mus. in Bremen, 8.)

WYTSMAN, P. Choix d'intérieures belges (styles gothique et renaissance). Bruxelles, P. Wytsman, 4°, 29 pl. hors texte. Fr. 20.

DIE MODERNE ENGLISCHE BILDHAUER-KUNST ❧ VON P. G. KONODY-LONDON ❧

NACH der langjährigen Lethargie Englands gegenüber dem edlen Kunstzweige der Skulptur macht sich nun endlich auch auf diesem Gebiete die mächtige Bewegung geltend, welche in Malerei und Kunsthandwerk so schöne, beachtenswerte und einflussreiche Werke geschaffen hat. Allerdings ist diese Bewegung auf dem Gebiete der Bildhauerei nicht das Resultat innerer Gährung, sondern rein äusserlichen und fremden Einflusses. Was England in der vielgepriesenen Zeit jenes geschmacklosesten aller Kunstmäcenen, des Prinzregenten Albert, geschaffen hat, sowie überhaupt all das erbärmliche Machwerk, welches die öffentlichen Plätze Londons verunstaltet, hat bisher dem Geschmacke des Publikums genügt, und selbst heute gibt es noch Viele, die das Albert-Memorial bewundern, jenes in seiner Stillosigkeit höchst charakteristische Denkmal der Epoche Albert „des Guten". Für den verhältnismässig verfeinerten Geschmack gab es dann noch etwa die Canova und Thorwaldsen nachempfundenen, pseudo-klassischen Süsslichkeiten eines John Gibson, von denen eine grosse Anzahl in der Diploma-Gallery der königlichen Akademie aufbewahrt ist.

So war es in England durch Jahrzehnte übel um die edle Kunst bestellt, als es der Zufall wollte, dass Dalou, von der Kommune aus Paris vertrieben, als politischer Flüchtling nach London kam und mit der Leitung der Skulpturklasse des Royal College of Art betraut wurde. Die Schüler, welche unter seinem Einflusse und unter dem seines Landsmannes und Nachfolgers Edouard Lantéri aufwuchsen, sind die Gründer und Hauptstützen der modernen englischen Bildhauerschule, welche also keinem inneren Bedürfnisse entwachsen ist, sondern ihre Entstehung sozusagen einem rein äusserlichen Zufalle verdankt.

Diese streng genommen nicht ganz naturgemässe und zu plötzliche Entwicklung muss in Betracht gezogen werden, wenn man sich ein Bild von dem gegenwärtigen, anormalen Stande der Bildhauerkunst in England schaffen will. Man sieht da unter trefflicher Leitung eine lange Reihe



J. W. Pomeroy, Perseus

tüchtiger Künstler aufwachsen, für welche von Seiten des Publikums kein Bedarf vorliegt, da dieses Publikum noch nicht imstande ist, zwischen gut und schlecht zu unterscheiden und nicht jenen Grad



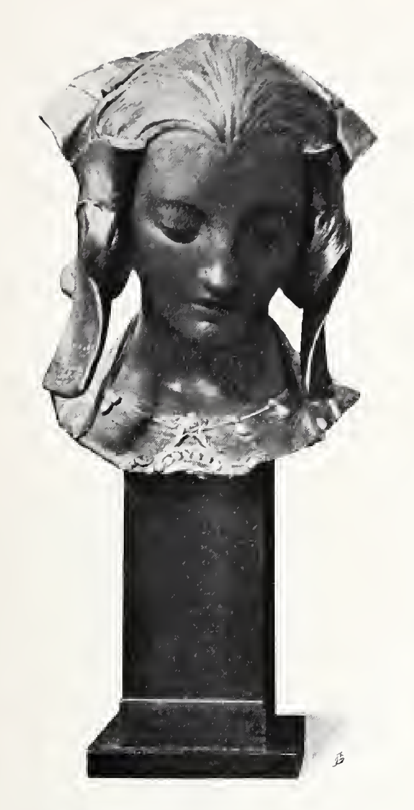
F. W. Pomeroy, Der Speerwerfer



F. W. Pomeroy, Admiral Blake

von verfeinerter Kultur besitzt, welcher zur Würdigung und zum Verständnis von Bildhauerwerken in viel höherer Potenz nötig ist, als zum Verständnis von Malerei!

Wie ganz anders verhält sich die Sache in Frankreich, wo Skulptur und Malerei gleichwertig nebeneinander stehen, wo Behörden und Privatleute im Ankaufe schöner plastischer Werke wetteifern! Die Nationalgalerie englischer Kunst in Millbank enthält neben nahezu 400 Gemälden nicht mehr als 26 Skulpturen, und diese zum grossen Teil von verstorbenen Künstlern. Mit den Provinzgalerien ist es noch schlechter bestellt und von Privatleuten wird so gut wie gar nichts angekauft. Die einzige Ausstellung, welche den Bildhauern zur Verfügung steht, ist die der Royal Academy und selbst da sind ihnen nur zwei kleine, schlecht beleuchtete Räume gewidmet. Der Gesamtbetrag der Ankäufe aus dieser Ausstellung belief sich auf circa £ 200 in 1900 und auf £ 38 im vergangenen Jahre!



G. Frampton, Lyonors, Wachs



G. Frampton, Lamia

Kann es da Wunder nehmen, wenn der englische Bildhauer sich scheut, seine Kunst für andere als rein praktische Zwecke zu verwenden, seinen Ehrgeiz und seine Phantasie unterdrückt und sich damit begnügt, an Preisausschreibungen für mehr oder weniger unsympathische Denkmäler unbedeutender Leute teilzunehmen? Man nehme den Fall, dass der Bürgermeister irgend eines englischen Krähwinkels nach langjähriger, braver Pflichterfüllung selig in dem Herrn entschläft. Seine Mitbürger und Kollegen wollen sein Andenken ehren und sammeln eine bedeutende Summe, um ihm ein Denkmal zu errichten. Dann wird in einem Kunstblatte die Preisausschreibung angezeigt, und die ganze Bildhauerschaft des Landes beteiligt sich an dieser seltenen Gelegenheit, aus der edlen Kunst Kapital zu schlagen. Die Persönlichkeit des Verstorbenen hat keinerlei künstlerischen Reiz, seine Tätigkeit war nicht bedeutend genug, um Gelegenheit zu irgend welchen allegorischen Anhaltspunkten zu geben, sein modernes Kostüm leiht sich durchaus nicht zu plastischer Behandlung.

Aus diesen so ungünstigen Verhältnissen weiss der englische Bildhauer Resultate zu erlangen, die, trotz der naturgemässen Abwesenheit aller Inspiration, doch nicht die Elemente plastischer Schönheit und Würde entbehren und häufig Beachtung, manchmal sogar Bewunderung verdienen. Doch beruht diese Schönheit auf konstruktiver Grundlage, auf technischer Vollendung, auf Korrektheit und Sorgfältigkeit in der Ausführung, auf


G. Frampton, St. Georg

geschickter Materialverwendung. Was fehlt, ist das persönliche Element, die Bewegung, der Impuls. Und dies bezieht sich nicht nur auf Gelegenheitswerke der eben besprochenen Art, sondern auf fast alle Erzeugnisse englischer Skulptur. Sie sind nüchtern, kalt und berechnet. Es fehlt ihnen, speziell wo es sich um Darstellung des Aktes handelt, die Sinnlichkeit, die Freude an der Schönheit des Fleisches, die Wohligkeit der Form, welche bei der Statue um so notwendiger ist, da doch die Farbe als Ausdrucksmittel mangelt und die Linie allein sprechen muss. Es steckt noch zu viel vom Puritaner im Engländer, und wenn er sich auch nicht mehr scheut, die menschliche Figur unbekleidet darzustellen, so bemüht er sich zu sehr, sie so viel als möglich ungeschlechtlich zu machen. Die Form ist anatomisch tadellos, genau nach dem Modell studiert und idealisiert, aber nicht empfunden. Der Künstler ist zu prüde, zu — moralisch, um es gerade heraus zu sagen, und er fürchtet sich, seine Persönlichkeit durch sein Werk sprechen zu lassen, sein Selbst zu verraten. Daher fehlt ihm der Stil und seinem Werke die magnetische Anziehungskraft, welche den Schöpfungen der grossen modernen Franzosen innewohnt.


Lord Leighton, Der Faulenzer

Um jedes mögliche Missverständnis zu vermeiden, muss ich noch die sonst kaum nötige Erklärung zufügen, dass dies kein Argument zu


F. Lynn Jenkins, Fries für Lloyds Registry


Mervyn Lawrence, Das Gebet

Gunsten lüsterner oder indezenter Bildhauerwerke sein soll! Aber der Künstler muss mit seinen Sinnen die geschlechtliche Schönheit des Modells empfinden, um ein Werk von wirklich künstlerischem Werte zu schaffen, welches den Beschauer nicht vollständig kalt lassen soll. Es dürfte wohl kaum einen lebenden Künstler geben, der den greisen G. F. Watts an Adel und Reinheit der Empfindung übertrifft. Alle seine Gemälde haben einen ausgesprochen erzieherischen und religiösen Zweck. Aber Watts ist eben ein wahrer Künstler, und sowohl seine Gemälde, als auch seine nur zu spärlichen Skulpturen tragen dieses Kennzeichen eines tiefen, leidenschaftlichen Verständnisses der menschlichen Form. So zum Beispiel seine „Psyche“ ein Akt von einer zarten Keuschheit, welcher selbst bei der personifizierten Prüderie nicht Anstoss erregen kann.


Mervyn Lawrence, Feenzauber

Anlässlich einer von vielen jungen englischen Bildhauern besuchten Debatte über die Ursachen der Unpopularität der Skulptur in England hatte ich vor kurzer Zeit das Vergnügen, über diesen Punkt, das ist über die


F. Lynn Jenkins, Fries für Lloyds Registry


A. Toft, Der Geist der Betrachtung

Notwendigkeit der Inspiration, der Leidenschaft und der Sinnlichkeit bei der Skulptur, zu sprechen, sowie über die hier so vorherrschende berechnende Kaltblütigkeit des englischen Bildhauers, der seine Kunst meistens nur als Milchkuh benützt. So gross war die Entrüstung über diese Bemerkungen, dass man mir kaum erlauben wollte, zu Ende zu sprechen. Aber nach langer Debatte und zahlreichen Beispielen wurde mir fast einstimmig Recht gegeben.

Es ist vielleicht hier am Platze, eines der Beispiele zu erwähnen, welches den Unterschied zwischen dem englischen und französischen Geiste am besten zeigt. Als Rodin seinen Balzac fertig gestellt hatte und das Comitée seine Unzufriedenheit — und sein Unverständnis zu erkennen gab, wies er den Leuten sozusagen die Türe, verdeckte sein herrliches Werk und weigerte sich lange Zeit, es der Öffentlichkeit preiszugeben. Das ist der wahre Künstlergeist! Als von Alfred Gilbert die Fontaine für Piccadilly Circus bestellt wurde, fand man in seinem Atelier einen Entwurf für ein Taufbecken, sehr hübsch, aber für ein Monument auf einem öffentlichen Platze absolut ungeeignet. Da es jedoch dem Spender des Brunnens gefiel, ward es von Gilbert für den ungeeigneten Zweck adaptiert, und so findet man heute zur ewigen Schande eines wirklich


John Goscombe, Spielender Knabe



Capt. Adrian Jones, Quadriga

grossen Meisters im Zentrum des Londoner Westend ein einförmiges und sinnloses Monument, das in der Ausarbeitung der Details — fast unsichtbarer Details — von unvergleichlicher Schönheit ist. Denn Gilbert ist ein Goldschmied, ein Metallarbeiter, ein Meister ornamentaler Formen, den man ohne Scheu einem Benvenuto Cellini zur Seite stellen kann, und sein Einfluss als Professor der Royal Academy-Schule ist von unermesslichem Werte für die aufwachsende Generation von Kunstschülern.

Die bisherigen Misserfolge der englischen Bildhauer hängen überhaupt enge mit den Lebensbedingungen zusammen. Im Quartier Latin in Paris ist das Hauptaugenmerk des Künstlers seine Arbeit selbst, in London hingegen schwebt ihm der finanzielle und soziale Erfolg vor. Während der Pariser einem idealen Ziele nachstrebt, die Aussenwelt vergessend, mit wütendem Eifer arbeitet und die ganzen seelischen Leiden und Freuden des schöpferischen



Der Freihof in Nussdorf

Genies durchlebt, ist der englische Bildhauer, wie schon erwähnt, praktisch, kalt berechnend und uninspiriert. Und in den Werken der beiden Völker manifestiert sich dieser gewaltige Unterschied. Selten nur steigt der Engländer, was Skulptur betrifft, über das Niveau der Kompetenz und Tüchtigkeit. Ein Rodin aber, ein Meunier ist hier undenkbar! Er würde einfach verhungern, denn von keiner Seite würde ihm Unterstützung zukommen, es sei denn, dass er sich bequemt, seine Kunst zu Gelegenheitswerken zu erniedrigen.

So lagen die Verhältnisse, als vor einigen Wochen die unternehmende Direktion der Fine Art Society, einer der leitenden Bond Street Kunsthandelfirmen, den Plan fasste, eine Spezialausstellung von Statuetten moderner Bildhauer abzuhalten, mit der lobenswerten Absicht, durch die Vorführung der besten Arbeiten auf diesem vernachlässigten Gebiete bei dem kaufenden Publikum den Geschmack für Plastik zu erwecken und einen Anknüpfungspunkt zwischen Künstler und Käufer zu vermitteln. Und siehe da! Bei dieser ersten Gelegenheit zeigte es sich in glänzender Weise, dass die zeitgenössischen Bildhauer Englands nicht nur in technischer Vollendung auf der Höhe des Könnens angelangt sind, sondern phantasievolle, poetische, liebreizende Werke schaffen können, wie sie von keiner anderen modernen Schule übertroffen werden. Wohl ist da nichts, was an wütender Leidenschaft



Wohnhaus Hohe Warte 31

sich mit der Kriegsgruppe von Rodin messen kann, mit einem Werke, welches, nebenbei gesagt, mehr auf grosse, monumentale Behandlung hindeutet und kaum sich für eine kleine Statuette eignet; da ist auch nichts, was an Bewegungsausdruck die „Serpentintänzerin“ von H. L. Levasseur übertrifft, ein Figürchen in wirbelnder Bewegung von solcher Schnelligkeit, dass die Härte der Konturen verschwindet und die Flächen ineinander schmelzen, aber da ist Tiefe der Empfindung, Reinheit der Formen, und vor allen Dingen Geschmack und Geschick in der Anwendung und Kombinierung der verschiedenartigsten Materialien, in dieser einzigen Form von Polychromie bei Skulptur, welche ästhetisch verteidigt werden kann und vom modernen Geschmack sogar gefordert wird.

Die zuckerartige Weisse des Carara-Marmors genügt heute nicht mehr zum Ausdruck dessen, was uns der Bildhauer zu sagen hat. Sie muss modifiziert und abgetönt werden, und dies ist umsomehr bei Statuetten nötig, welche zur Zierde des Innenraumes dienen sollen, da auf sie Luft und Feuchtigkeit nicht mildernd wirken, wie bei in freier Luft aufgestellten monumentalen Werken. Und hier ist ein Anknüpfungspunkt zwischen Goldschmiedarbeit und Bildhauerei im engeren Sinne hergestellt; hier ist dem Künstler Gelegenheit geboten, in geschmackvollen Zusammenstellungen verschiedenartigster Materialien der rein formellen Schönheit seines Sujets den



Der Freihof in Nussdorf, Gartenseite

Reiz der Farbe und der Textur zu verleihen; hier ist es, wo der englische Künstler sein Spezialfeld gefunden hat!

In „der heiligen Elisabeth von Ungarn“ hat Alfred Gilbert diese Hilfsmittel so übertrieben angewendet, dass der Ausdruck, die Charakterisierung der Heiligen, fast verschwindet und nichts zu sehen ist, als eine Glut von Farbe, Email, Gold und Edelsteinen. Sein Perseus dagegen, ein Sujet, welches in ganz ähnlicher Weise von F. W. Pomeroy behandelt wurde, ist eine Statuette von grosser skulptureller Schönheit. Beide Versionen dieses mythologischen Themas sind natürlich von Benvenuto Cellinis berühmtem Werke in der Loggia dei Lanzi abzuleiten, doch ist die Ähnlichkeit bei Pomeroy rein äusserlich, während aus Gilberts Werk ein tieferes Verständnis für das Chef d’oeuvre des Cinquecentisten, mit welchem es durch ein festes Band der Sympathie verbunden scheint, spricht.



Hof des ehemal. Arthaber-Hauses in Oberdöbling

Vergoldung und Email bedecken auch G. Framptons „St. George", bei welchem die Farbenwirkung noch durch ein Onyx-Postament erhöht wird. Sowohl bei diesem Werke, wie bei der schon erwähnten Statuette von Gilbert lässt sich einwenden, dass die übertriebene Pracht des Materials das Interesse von der Behandlung des Sujets ablenkt. Bei Dervent Wood dagegen, einem noch jungen Bildhauer von ungewöhnlichem Talente, kann man die Diskretion in der Wahl des Materials kaum genug loben. Bei seiner Büste „Une Bretonne" hat er zwei Holzarten und Zinnblech mit exquisitem Geschmacke verwendet. Letztere Substanz dient nur für die Kopfbekleidung, während der leichte Farbenunterschied zwischen Buchen- und Teakholz das Fleisch vom Gewande trennt. Hier thut die polychrome Behandlung dem bildhauerischen Charakter keinen Abbruch und hilft sogar ihn hervorzuheben.

Unter den Werken der Bildhauerkunst, welche praktischen Zwecken angepasst sind, wäre ein figuraler Bronze-Türklopfer von Harry Bates und die Emailarbeiten (Beleuchtungskörper, Kassetten etc.) von Alexander Fischer zu erwähnen. Letzterem ist die Renaissance jenes wichtigen Kunstzweiges — der „Smalto"-Arbeiten — zu verdanken. Er ist höchst erfolgreich, wo es sich um Verzierung kleinerer Panneaux auf silbernem



Gartenseite eines Landhauses in Döbling, Hofzeile

Grunde handelt, und seine Emailfarben sind von juwelenartigem Glanze, doch hat ihn sein Ehrgeiz in letzter Zeit dazu getrieben, seine Methode auf grossen Flächen zu versuchen, wie zum Beispiel bei einer vor nicht gar langer Zeit in der New Gallery ausgestellten Kaminverkleidung, und die hiebei erzielten Resultate sind nichts weniger als zufriedenstellend. Jedenfalls zeigt der skulpturelle Teil seines Werkes ein feines Gefühl für ornamentale Formen und entspricht den Anforderungen des modernen Geschmackes. A. Fischer ist einer der wichtigsten Vertreter der „Modernen" in England.

Hier ist es auch wohl am Platze, den Bildhauer F. Lynn Jenkins zu erwähnen, welcher den Lesern von „Kunst und Kunsthandwerk" als Kollaborator Gerald Moira's in dessen dekorativen Arbeiten schon zur Genüge bekannt ist. Er hat eben ein Werk von riesenhaften Dimensionen — einen Fries für „Lloyds Registry" — vollendet, welches wohl an Originalität, Pracht des Materiales und Präzision der Ausführung seinesgleichen sucht. Das Hauptmotiv besteht aus schön gruppierten Segelschiffen in leichtem Relief auf einer See aus dunklem Perlmutter. Die Luft ist gleichfalls mit Perlmutter eingelegt, jedoch von bedeutend lichterer Farbe. Dieses breite Band zieht sich um den ganzen grossen Raum und ist in regelmässigen Abständen von



Gartenseite des Hauses des Dr. Fürst in der Armbrustergasse in Heiligenstadt

allegorischen Figurinen in Bronzeeinrahmung unterbrochen. Die Köpfe sind aus Elfenbein geschnitzt, während seltene Metalle und Edelsteine an den Diademen und Kostümen in verschwenderischer Fülle angebracht sind. Man muss dieses Werk in seiner ganzen Farbenpracht sehen, um sich einen Begriff von seiner Schönheit zu machen.

Um nun auf Skulpturen zurückzukommen, deren Anspruch auf Anerkennung in reiner Formenschönheit beruht, müssen wir vor allen Dingen den verstorbenen Präsidenten der Royal Academy, Lord Leighton, erwähnen. Obgleich er seinen grossen Ruf hauptsächlich seinen Gemälden zu verdanken hatte, war er doch ein Bildhauer von ganz bedeutender Kraft und zeigte in den wenigen von ihm zu Ende geführten Werken, wie sehr er von dem Geiste des griechischen Altertums durchdrungen war. Sein „Titan, mit einem Python kämpfend" würde sich selbst unter den klassischen Statuen im British Museum nicht übel ausnehmen, und die Bronzestatue „Der Faullenzer" steht dem „Titanen", was Formgefühl betrifft, kaum nach.

Ein anderer Maler, welcher sich besonders in letzter Zeit mehr und mehr auf Bildhauerei geworfen hat, ist John Swan. Kein moderner Künstler versteht wie er, die wilde Bestie im Naturzustande wiederzugeben. Beim



Wohnhaus in Nussdorf, Kahlenbergerstrasse 26

Anblicke seiner Tiger und Löwen und Panther denkt man unwillkürlich an Théophile Gautiers Ausspruch: „Stahlmuskeln unter einer Samthaut; nichts in der Welt ist schöner als Anmut vermählt mit Kraft“. Alle seine Tiere machen den Eindruck, als hätte der Künstler erst das Skelett modelliert, dann die Muskeln, und schliesslich Fleisch und Haut zugefügt. Der Ausdruck der Muskelspannung, der kriechenden Bewegung oder der Sprungbereitschaft gelingt ihm stets mit unfehlbarer Sicherheit. Swan ist der einzige englische Bildhauer, dessen Werk dem Munde Rodins, anlässlich des Meisters Besuches der Royal Academy Ausstellung, Lob entlockte.

Der vor wenigen Monaten verstorbene Onslow Ford war einer der bekanntesten und beliebtesten Porträtplastiker Englands, und, man mag wohl auch sagen, einer der verlässlichsten. Er ist vielleicht typisch für die englische Schule: die personifizierte „Tüchtigkeit“. Von Inspiration ist allerdings in seinen Werken nur wenig zu finden. Sein Shelley-Grabdenkmal in Oxford und eine ägyptische Figur mit einem Saiteninstrumente in der Tate Gallery, sein Gordon-Denkmal in Chatham und sein „Irvingg als Hamlet“ sind unter seinen bekanntesten Werken anzuführen.

Hans Thornycroft beschäftigt sich mit grosser Vorliebe mit den Motiven, deren Bearbeitung dem Belgier Meunier zu Ruhm verholfen haben, doch mangelt dem Engländer bei aller Trefflichkeit jener grosse, fast tragische Zug, der den Werken des Belgiers ihre Bedeutung gibt. Seine Schnitter und Feldarbeiter sind noch zu sehr Modell und Porträt und nicht genügend allgemein gehalten.



Gartenhäuschen in Heiligenstadt, Haus des Dr. Fürst

Das Pferd findet seinen besten Bildner in Adrian Jones, der seine anatomische Kenntnis des edlen Tieres als Armee-Tierarzt erworben, und in dieser Eigenschaft den abessynischen, den ersten Burenkrieg und den Sudankrieg im Jahre 1884 mitgemacht hat. Merkwürdig und bedauerlich ist es, dass diesem Meister seines Spezialfaches bisher noch kein bedeutender Auftrag für ein Reitermonument zuteil wurde, denn gerade in dieser Richtung haben die Strassen und Plätze Londons nicht viel Beachtenswertes aufzuweisen, und Adrian Jones versteht nicht nur die Anatomie und Bewegung des Pferdes, sondern weiss auch, wie man zu Rosse sitzt, und das ist mehr, als man von den Bildhauern sagen kann, deren Werke die Londoner Squares verunstalten. Ihm kann man noch den in London ansässigen Amerikaner Borglum an die Seite stellen, welcher sich allerdings bisher auf kleine Statuetten beschränkt und noch kein monumentales Werk ausgeführt hat. Eine kleine Bronze von ihm, ein im Stierkampf verwundetes Pferd vorstellend, zeigt eine äusserst feine Beobachtungsgabe. Das Tier, tötlich in der Brust verletzt, ist auf die Hinterbeine gesunken; das eine Vorderbein hängt lahm und kraftlos, während das andere im Todeskampf mit äusserster Kraftanstrengung gegen den Boden gestemmt ist, um den Körper aufrecht zu erhalten.

Die Statuen des jungen irischen Bildhauers Merwyn Lawrence zeichnen sich durch den Mystizismus des Gesichtsausdruckes aus, welcher wohl auf das keltische Temperament mit seiner Vorliebe für das Geheimnisvolle und Gruselige zurückzuführen ist.



Tor des Währinger Friedhofs

Es würde zu weit führen, in dieser kurzen Skizze alle die englischen Bildhauer eingehend zu behandeln, welche in den letzten Jahren durch die regelmässige Vortrefflichkeit ihres Werkes die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben. A. Drury, G. Bayes, A. Toft, Goscombe John, H. C. Fehr, T. Brock, H. G. Pegram, B. Mackennall, P. R. Montfort, W. R. Colton und Reynold Stephens — sie alle sind bedeutende Talente, deren Leistungen eben jenen Grad von Gründlichkeit und Tüchtigkeit bezeugen, welcher so charakteristisch für die moderne englische Schule ist, welcher aber der Kritik keinen greifbaren Anhaltspunkt bietet. Wirklich gross in der Auffassung sind nur Watts und Swan. Vielleicht wird die glänzende Gelegenheit, welche der Friedensschluss nach dem langen südafrikanischen Kriege bietet, das bisher verborgene Genie ans Tageslicht bringen. An allen Enden des Reiches wird man voraussichtlich Britannias Triumph in Marmor und Bronze verewigen. Die Hauptstädte Grossbritanniens und der Kolonien werden durch hohe Preisausschreibungen die Künstler zum Wettbewerb anfeuern. Vielleicht schlummert in den von feuchten Lappen umhüllten Tonmodellen in den Bildhauerateliers von Chelsea und St. Johns Wood der Funke des Genies, welcher bisher in den Monumenten des modernen Englands nicht zu finden war.



Grabdenkmäler auf dem Schmelzer Friedhofe

ALT-WIENER HÄUSER UND GRABSTEINE VON JULIUS LEISCHING-BRÜNN



UNTERZIEHT man sich der Mühe, aufmerksameren Auges durch die weniger belebten Strassen der Wiener Vorstädte und ehemaligen Vororte zu wandern, so findet man noch immer inmitten uniformierter Häuserfronten gelegentlich ein alt verwittertes Gesicht, das in die Umgebung seiner stilprotzigen Nachbarn nicht recht taugen will. Die letzten Reste des längst totgeglaubten Empire- und Biedermeierstiles sind eben noch immer nicht ganz ausgerottet. Und so ein Stück kleinbürgerlicher Vergangenheit mutet, fern von aller historischen Schatzgräberei und romantischen Empfindsamkeit, doch stets recht anheimelnd und behaglich an. Ja, es dünkt uns, als läge in jenen grauen Mauern oftmals weitaus mehr Stil, mehr Zeitgefühl als in den Palästen der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts, selbst dort, wo die kindliche Bemühung, einmal „klassisch“ zu kommen, allzu spürbar ist.



Häuschen im Garten des Dr. Fürst in Heiligenstadt

Dass man mit jenen Bemühungen die antiken Vorbilder nicht im entferntesten erreichte, war freilich vielen von Anno dazumal schon klar. Vergebens hatte Goethe 1798 das ganze Gewicht seines Ruhmes dafür in die Wagschale geworfen durch die Gründung der Propyläen, deren Titel „uns zur Erinnerung stehe, dass wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen“ sollen. Schon ein Jahr später entbrennt sein Mitarbeiter Schiller über die kühle Aufnahme des gemeinsamen Unternehmens in hellen Zorn, „denn einen so niederträchtigen Begriff hat mir noch nichts von dem deutschen Publikum gegeben“ — als der Mangel an Klassizität, müsste man hinzusetzen. Goethes Ruf: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!“ war wirkungslos verhallt. Mochten sich auch die Maler wie Füger, Bildhauer wie Canova und Zauner, Architekten wie Nobile noch so sehr bemühen — in das Volksempfinden drangen ihre Werke nicht. Ja, Fügers eigener Freund Collin, der Schriftsteller, spricht das hochtrabende Verdammungsurteil: „Die Barbaren durften den Griechen danken, wenn sie von ihnen griechisch, das heisst rein menschlich dargestellt wurden; aber die Griechen würden sehr dadurch empört worden sein, wenn sie sich in moderner Verzerrung, mit allen den lächerlichen entweder unbedeutenden oder Schwäche und Verderbnis verratenden Anhängseln der Konkurrenz dargestellt erblickt hätten.“

Und trotzdem? — Ja gerade deshalb, weil jene Künstler nicht die Antike, sondern vielmehr Eigenes zu Tage förderten, erheben ihre Arbeiten gewissen

Anspruch auf Beachtung. Es waren ihrer ja, namentlich unter den Architekten, nur lauter Künstler zweiten und dritten Ranges von schwächlicher Phantasie, bar jenes eisernen Stilbewusstseins, das die späteren grossen Eklektiker der Siebzigerjahre beherrschte. Aber gerade in ihrer bürgerlichen Einfachheit, die sich bis zur anspruchslosesten Nüchternheit steigerte, liegt doch ein gut Teil Zeitgeschichte, ein nur zu getreues Spiegelbild der gesellschaftlichen Zustände. Wenn Schemerl von Leytenbach die Aula der Wiener Technischen Hochschule mit einer Architektur schmückt, die auf gelbgemalter Marmornachahmung nur aus einem grauen Anstrich besteht und auch die Basreliefs des Frieses nur in Malerei darstellt, wenn man dann das Schreibzimmer des Kaisers Franz betrat, wie es nach dem Vorbilde der Hofburg in der Kongressausstellung zu sehen war, dann merkt man, wie bürgerlich und billig die ganze Kunst geworden war, auch wo sie sich der Säulen und Giebel bediente. Die höchstfliegenden Baugedanken, die stattlichen Säulenhallen durften sich bloss in Holz verkörpern wie etwa bei dem Festsaal, welchen Fürst Metternich neben seiner Villa auf dem Rennweg errichtete, oder blieben gar nur auf dem Papiere stehen oder dienten bestenfalls zu Festdekorationen wie jene Säulenhallen mit Statuen, Altären und Vasen, mit denen Josef Rossi anlässlich des Einzuges des Kaisers Franz am 16. Juni 1814 alle Häuser in sämtlichen griechischen Stilen verkleidete. Napoleons Hofarchitekten Percier



Gartenhäuschen in der Piaristengasse 58



Grabdenkmal auf dem Döblinger Friedhofe

und Fontaine, die Hauptvertreter des Stiles, hatten den Nagel auf den Kopf getroffen, wenn sie ganz ernst erklären, sie hielten sich an die Antike nicht als Mode, sondern weil diese am meisten der Natur, der Vernunft entspräche. Es ist ein Nachhall des Winkelmann'schen Wortes von der edlen Einfalt und stillen Grösse der Antike, das man in Stein, vor allem aber in Holz und Putz umzusetzen hoffte.

Deshalb muss man auch nicht Peter von Nobiles an Vitruv und Vignola grossgezogene Bauten, wie etwa sein Burgtor, überhaupt nicht Fest- und Monumentalarchitekturen wie die noch zum Louis XVI-Stil hinüber neigende Gloriette von Hetzendorf von Hohenberg, die Kirche des Malteser Ordens (1808) in der Kärntnerstrasse oder die Technische Hochschule Schemerls betrachten, sondern die unbemerkten anspruchslosen Bürgerhäuser jener Tage, um wirklich einen bescheidenen Abglanz der natürlichen Vernunft und edlen Einfalt zu finden. Da entsprachen sich Bemühung und Gelingen, Zweck und Erfolg viel besser. Dem durch die langen Kriege verarmten, von der Überlieferung losgerissenen, zu nüchterner Einsicht und Selbstzucht gekommenen Volke jener ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts entsprach nichts besser als diese phantasielose, prunklose und doch noch immer stolze Kunstrichtung.

Man vergleiche die nebenstehenden Abbildungen. Die Schmuckelemente durchwegs auf das bescheidenste Mass beschränkt, selten auf Täuschung, nie auf falsche Pracht berechnet, geben diese Architekturen die Anspruchs-



Grabdenkmal auf dem Schmelzer Friedhofe

losigkeit des Zeitalters als der getreueste Spiegel wieder. Auch die gewaltige Rustizierung in Art italienischer Renaissance, wie sie späterhin in Wiener Putzbauten so beliebt wurde und sich bis zum Volkswitz des „Schubladelhauses“ (Freiung) gesteigert hat, war damals glücklicherweise noch unbekannt. Die Fläche bleibt mit Ausnahme des Risalitunterbaues ganz glatt; gerade deshalb kann auch die Profilierung sich in den Grenzen der Mässigkeit bewegen. Kein Erker, kein Turm, keine Kuppel krönt das Eckhaus (vgl. Josefstadt, Albertplatz 2). Die einzige architektonische Zierde bildet etwa eine Pilasterstellung ohne Giebel auf schwach vortretendem Risalit, so zwar, dass die kürzere Seite des genannten Eckhauses seine drei Mittelfenster von vier Pilastern flankieren lässt, während deren sechs auf der elffenstrigen Strassenseite benötigt werden. Es gibt kein billigeres Auskunftsmittel. An diesen Stellen darf auch der Bildhauer mitreden, aber bescheiden, nicht à la Michel Angelo, sondern nach dem Muster antiker Stelen. In Nischen eingelassen, trennen die Reliefs mit einfacher figürlicher Darstellung nur die beiden Geschosse voneinander. Diese Nischenplastik kündet sich schon in dem 1792 wieder erbauten Palaste Liechtenstein (Herrengasse) und zwar in den kleinen, allerliebsten Puttenreliefs an, welche auch hier das Hauptgeschoss vom niedrigen Obergeschoss trennen. Aber das Motiv wird nicht, wie in den späteren, schmuckliebenderen Zeiten durch ewige Wiederholung zu Tode gehetzt, sondern bleibt auf die ohnehin schon betonten Stellen des Risalits



Grabdenkmal auf dem Schmelzer Friedhofe

beschränkt. In der Beschränkung zeigt sich ja der Meister — ihre Betätigung war vielleicht der letzte Rest des altüberlieferten köstlichen Kunstvermögens besserer Zeiten.

Allerdings wird man, um gerecht zu sein, nicht leugnen dürfen, dass man sich damals durch die geringere Zahl der Stockwerke in bedeutendem Vorteil befand gegenüber unseren immer amerikanischer werdenden Wohnhäusern. Selten hatte der Architekt der Kaiserzeit und des Biedermeierstiles höher als zwei Geschosse über dem ebenerdigen zu bauen. Um dem zweiten Stockwerke Leichtigkeit zu verleihen, genügte es also, dessen Fenster niedriger zu halten als die des ersten. Dem niedrigen Hause stand ein verhältnismässig hohes Dach wohl an, welches damals zum Gesamteindruck durch sein ruhig lagerndes Gewicht noch wesentlich beizutragen vermochte, während heute die Dächer kaum mehr zu sehen sind oder mit allerlei zwecklosen und kostspieligen Ausbauten verziert werden müssen, um der überladenen Stirnmauer ein Gegengewicht zu bieten. Die Eintönigkeit des Daches zu mildern und dem Mittelbau mehr Ansehen zu geben, rafft sich der Kaiserstil dann gelegentlich selbst an Wohnhäusern zum stolzen Giebel auf, dessen Fläche ebenfalls mit Skulpturen gefüllt wird. Architektur und Farbensinn treten zu Gunsten der Bildhauerei, der Lieblingskunst jener Tage, gerne völlig zurück — auch ein Zeichen der Zeit. Selbst die Wahl des Vorwurfes: die Adler und Blumengewinde, die Vasen, antiken Köpfe und musikalischen Trophäen und namentlich die Vorliebe für Kindergestalten, wie sie damals in ihrem ganzen

Liebreiz sonst nur von den englischen Bildnismalern dargestellt wurden, kennzeichnen die herrschende Geistesrichtung. Grössere Aufträge, etwa ganze Gestalten, kommen nur bei fürstlichen Bauten, so an der 1816 errichteten reizenden alten Villa im Wiener Tiergarten, zur Ausführung; aber auch hier müssen sie in Nischen Unterkunft suchen, um die ruhige Fläche der Fassade nicht zu stören. Der vom Bildhauer am reichsten bedachte bürgerliche Bau ist wohl das stattliche Familienhaus, welches der Erbauer des Theaters an der Wien, Franz Jäger, sich nach 1800 in der Windmühlgasse errichtete. Als Hofsteinmetz konnte er nicht im Mittelmass des Üblichen stecken bleiben, deshalb vergönnte er seiner Fassade den in Wien so seltenen Luxus des Sandsteins und gönnte auch der Plastik weiteren Spielraum. Der Portalaufbau zeigt zwei Höhenreliefs mit den Werkstätten eines Bildhauers und einer Malerin und trägt als Abschluss zwei mächtige Vasen; in den Rundfüllungen der Hauptgeschossfenster sieht man antike Porträtköpfe, zwischen den Fenstern des zweiten und dritten Stockwerkes Palmenzweige, von je zwei Adlern bewacht, ein verständliches Symbol auch des bürgerlichen Arbeitsstolzes.



Grabdenkmal auf dem Schmelzer Friedhofe

Ein Zeichen, wie ernst es der Stil noch meinte, ist es doch auch, dass das Wohnhaus nicht etwa — frei nach Abraham a Santa Clara — vorne hui und hinten pfui sein sollte, sondern, auch nach rückwärts seine stämmigen dorischen Säulen, Rundbilder und Parapetfüllungen in Plastik, erhielt. Spätere



Grabdenkmal auf dem alten Friedhofe in Döbling

Zeiten waren und sind so sehr darauf bedacht, alles Geld auf die Vorderseite zu verschwenden, dass der Hinteransicht meist nur die nackte Armut übrig bleibt und sie damit eine gelinde Ähnlichkeit zur bekannten mittelalterlichen Darstellung der Frau Welt gewinnt.

Die Eingangspforte bleibt freilich in ihrer Umrahmung auch zur Kaiserzeit immer noch das architektonische und plastische Hauptstück. Deshalb gibt es auch bei Gartenumfriedungen der Kunst Beschäftigung durch Säulenstellung, Triglyphenfries und Reliefplatten, die bei dem Liechtensteinschen Gartentor auf dem Alsergrund, welches die Aufschrift trägt „Der Kunst, den Künstlern“ und vom Jahre 1814 stammt, nicht bloss aus musikalischem Werkzeug, der Leier und Panflöte, sondern auch aus Maske, Meissel und Palette besteht.

Im Garten selbst wird auch das Gartenhäuschen, seit Goethes und Schillers Zeiten ein bevorzugtes Inventarstück namentlich der romantischen Epoche, noch architektonisch behandelt und dort, wo sich eindringenden ostasiatischen Vorbildern folgend, die Lattenfüllung schon eingenistet hat, wenigstens das hübsche doppelte Dach noch der Kunst gerettet.

Dem Garten schliessen wir hier den Friedhof an. Er stimmt besonders traurig, wenn man, von vereinzelten monumentalen Aufträgen absehend, das Einst und Jetzt in seinen Durchschnittsleistungen vergleicht. Obelisken in jeder Grösse und Geschmacklosigkeit haben das geschmiedete Kreuz und den schlichten Grabstein grösstenteils verdrängt, trotzdem für die Unsummen, die sie



Guild of Handicraft, Ehrenpreis, Silberbecher

verschlingen, auch etwas Kunst bezahlt werden könnte. Die Altwiener Friedhöfe, namentlich jene in Döbling und auf der Schmelz, heute nur mehr selten besucht und dem Verfall anheimgegeben, lehren, dass man vor siebzig und achtzig Jahren wie in der Wahl der frommen Abschiedssprüche so auch in der des Grabschmuckes sich noch ein wenig mehr Zeit und Liebe gegönnt hat. Die Armut der Motive, welche die Kaiserzeit sonst auszeichnete, fällt hier fast gar nicht auf, denn sie erscheint uns Nachgeborenen fast noch wie Reichtum. Auch berührt es wohltuend, dass in ihnen der berühmte Bildhauer nicht allein zu Wort kommt, sondern sich vom Architekten die stimmende Umrahmung dazu schaffen lässt. Etwa bei dem Grabmal der Anna Kronenfels vom Jahre 1831, dessen Vorderseite mit ihrem wuchtigen

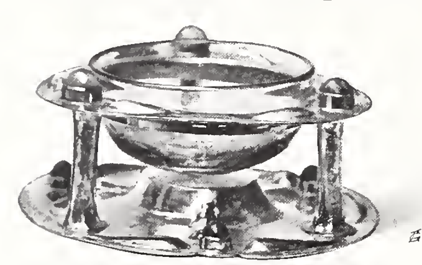


Guild of Handicraft, Silberbecher mit Email und Granaten



Guild of Handicraft, Becher, Theekanne und Milchkanne aus gehämmertem und getriebenem Silber

Säulenbau und dem demutsvollen Todesengel gleich der liebevoll durchgebildeten Rückseite wirklich noch ein „Denkmal“ und zwar ein rechtes Memento mori darstellt, vor dem alle Eitelkeit verschwindet. Die ernste dorische Säule dient auch sonst gern zu gleichem Zweck. Im übrigen behilft sich die Zeit mit betenden und trauernden Genien, Fackeln, Kränzen und namentlich den Urnen, deren Bedeutung aber erst dann einmal künstlerisch erfasst werden wird, wenn wir sie wirklich wieder gebrauchen lernen.



Guild of Handicraft, Salzfass aus getriebenem Silber



Guild of Handicraft, Salzfass aus getriebenem Silber

Man kann jener ersten Jahrzehnte des letzten Jahrhunderts nicht gedenken, ohne sich der Worte zu erinnern, welche ein stiller Namenloser in den wenig gelesenen „Wiener Kunstbriefen“ 1845 voll ehrlichen Eifers niedergelegt: „ . . wie stehts mit der Kunst, ruft er aus, die dem Handwerker aufhelfen soll? Hat diese ihre Zeit begriffen und sich danach gestaltet? oder ringt nicht auch sie sich in Formen ab, die sie nicht durchlebt hat? Haben selbst die begabtesten Künstler eine zeitgemässe Architektur geschaffen? oder wie stehts mit der hochgepriesenen Münchner Treibhauspflanze der historischen Kunst? Oder dürfen wir unseren Heiligenmalern, die sich abmühen, abgelebte Kunsttypen als das höchste und einzige zu predigen und alle andere mit Steinen und Kot bewerfen, irgend eine Geltung beilegen? Und in diesem Gewirre und Widerstreite soll es den mittelmässigen Künstlern gelingen, das Handwerk wieder zu beleben? da sich doch kaum die ersten Meister unserer Zeit über die ererbten Formen geschwungen. Was wird die Folge sein? Dass wir die gediegenen Formen vielleicht im raschen Wechsel oder in korrekteren Mustern erhalten. Wenn nicht eine tüchtige Ursprünglichkeit, die aber aus dem Ganzen der Nation sich entwickeln muss, eine Wiedergeburt einleitet, so scheint der Bruch zwischen Kunst und Handwerk unheilbar und zerstörend.“ Auch dieser Prophet wurde in seinem Vaterlande nicht gehört.



Guild of Handicraft, Ehrenpreis. Silberbecher (geh. u. getr.) m. Türkisen verz.

DIE NEUEREN ARBEITEN DER GUILD OF HANDICRAFT UND DAS NEUE „ESSEX HAUS" IN CAMPDEN, GLOUS. VON B. KENDELL-LONDON

IM vergangenen Jahre erschien in »Kunst und Kunsthandwerk« eine Würdigung der Talente und Leistungen des Mr. C. R. Ashbee und seiner »Guild of Handicraft«. Die vor kurzem eröffnete Ausstellung in der Londoner Woodbury Gallery zeigt die enorme Entwicklung in der Arbeit der Guild während des vergangenen Jahres in den verschiedenen Zweigen, womit sich dieselbe befasst: Metallarbeit, Buchbinderei und Buchdruck, Schmuck und Möbeln.

Das von Mr. Ashbee für die Mitglieder der Guild erfundene Unterrichtssystem beruht auf praktischer Demonstration. Der Schüler fängt damit an, schöne Entwürfe zu kopieren, und schreitet nach und nach von rudimentärer zu vollendeter Arbeit fort. Wenn er nicht ein hoffnungslos beschränkter Mensch ist, müssen die von seiner eigenen Hand geformten Vorbilder schliesslich auf ihn Eindruck machen. Da sein Kunstsinn und seine Geschicklichkeit sich zu gleicher Zeit entwickeln, kommt bald der Tag, wo er das Sehnen fühlt, seine eigene Einbildungskraft zu versuchen und nach seinen eigenen Entwürfen zu arbeiten. Gerade dieses ist das Resultat, nach welchem Mr. Ashbee mit seltener Grossherzigkeit und Vorurteilsfreiheit strebt, und die gegenwärtige Ausstellung ist auf einer Grundlage basiert, welche alles individuelle Schaffen in Prominenz bringt. Was einem dabei besonders auffällt,



Guild of Handicraft, Kaffee-Service aus gehämmertem Silber mit Türkisen verziert



Guild of Handicraft, Silberner Löffelwärmer

ist die vollständige Gedankenharmonie zwischen Mr. Ashbee und seinen Leuten. Umgeben von all den schönen und seltenen, von den Mitgliedern der Guild ausgeführten Werken, fühlt man den Atem jener Epochen, da die Arbeiter ihr Bestes und Edelstes in die Ausübung ihrer Kunst legten und ihren Beruf zur Religion machten.

Behufs genauer Besprechung der Ausstellung wollen wir dieselbe in Sektionen teilen und mit den Silber- und anderen Metallarbeiten beginnen. Unter den ersteren sehen wir Becher, Kaffeekannen, Zuckerstreuer, Suppentöpfe, Entreeschüsseln, Salzfässer, kurz die ganzen Paraphernalien der Tischerfordernisse. Jeder dieser Gegenstände ist seltsam und unabhängig originell in der Zeichnung; einige davon sind wunderschön in der Form und alle schön in der Ausführung. Durch verständige Behandlung ist dem Metalle der matte, warme Ton des alten Silbers verliehen und die Oberfläche zeigt häufig die Spuren leichter Hämmerung. Hie und da gibt ein Granat oder ein Türkis eine feine Farbennote, aber im allgemeinen ist das Silber in der ungeschminkten Schönheit von Form und Entwurf gelassen. Es ist wirklich erstaunlich, dass die Becher und anderen Ehrenpreise, die Jahr für Jahr bei den Ascot- und Goodwood-Rennen zu sehen sind, von so plumper und gewöhnlicher Art sind. Der hier reproduzierte Becher würde sich für einen derartigen Zweck famos eignen, und würde einem Eigentümer von ästhetischem Geschmack wahres Vergnügen bereiten.



Guild of Handicraft, Zuckerstreuer aus getriebenem Silber



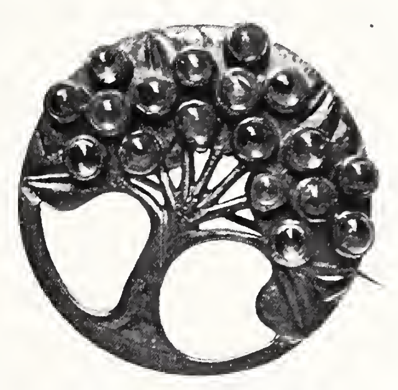
Spange aus oxydiertem Silber mit Email



Goldbroche mit Tropfen-Karfunkeln



Emaillierte Broche mit Granaten



Broche aus Gold mit Saphiren

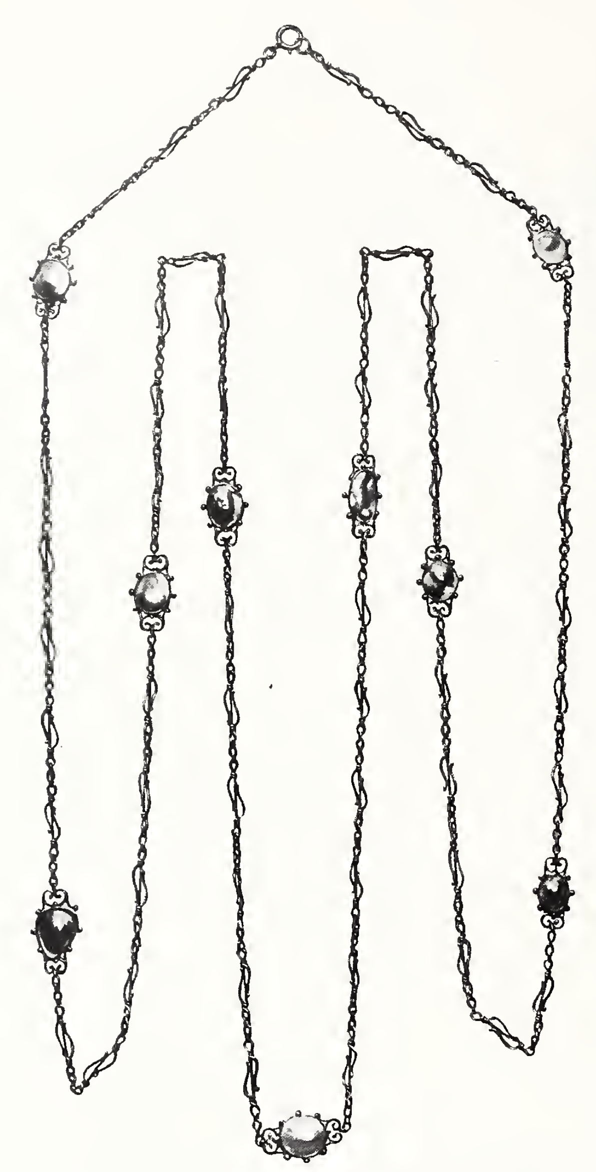


Goldgehänge mit Rubinen



Goldbroche mit Saphir

Guild of Handicraft, Schmuckstücke



Guild of Handicraft, Halskette, Gold mit Perlen

Sehr eigenartig und wirkungsvoll ist der Entwurf für eine versilberte Suppenschüssel, deren Gegenstück man sich ganz gut in der Mitte der Tafel von Macbeths Bankett vorstellen kann. In ganz anderem Stile ist der kleine vergoldete und mit Granaten verzierte Becher, ein seltenes Stück eleganten Entwurfes. Aber von all den vielen reizvollen Silbergegenständen kann sich, was üppigen Reichtum betrifft, keiner mit den Kassetten aus gehämmertem Silber messen, deren Deckel mit wolkigem Email verziert sind. In den meisten Fällen ist die runde Form beibehalten; einige wenige sind viereckig und ganz vereinzelnte Stücke von ovaler Gestalt. Je grösser die Oberfläche, umso grössere Gelegenheit hat der Emailleur für die Ausübung seiner Kunst. Daher der Vorzug, welcher der runden, flachen Deckelform gegeben ist. Die Tonabstufungen dieser Emails sind äusserst fein. Eine entschiedene Neuerung dabei ist die sorgfältige Zeichnung von Bäumen, Himmel und kleinen Landschaften. In einigen ist die Farbenskala tief und saftig, während in anderen die rosa, violetten, blauen, grünen und gelben Töne ineinanderschmelzen, wie die Töne eines Abendhimmels beim Sonnenuntergang. In den meisten Fällen ist die Zeichnung von Mr. Ashbee und die Emailausführung von W. Mark.

Die der Guild angehörigen Goldschmiede und Juweliere haben grossen Fortschritt in abwechslungsreicher Behandlung gemacht. Unter Mr. Ashbee's »Assistenten« sind die Namen W. A. White, F. C. Varley, A. Cameron, E. Viner, J. Bailey, A. Gebhardt, Ed. Herwood & A. Joy zu finden. In der Ausstellung ist eine schöne Auswahl von Gehängen, Kolliers, Halsketten, Gürtelschnallen und anderen Ornamenten. Von den Gehängen erlaubt uns der Raum nur einige Stücke von besonders originellem Entwurfe auszuwählen.



Guild of Handicraft, Gehänge in farbigem Email





Guild of Handicraft, Brochen aus Gold, Silber und Email

Einige der Gürtelschnallen haben das Aussehen, als seien sie eher für die Rüstung eines alten gallischen Kriegers, als für das Kleid einer modernen Modedame bestimmt, aber individueller Geschmack ist oft überraschend, und dieser massive, barbarische Ornamentenstil wird von vielen Seiten gewürdigt.

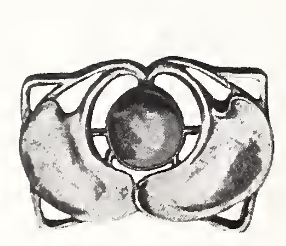
Die Guild hat seit langer Zeit schon guten Ruf für Arbeiten in Kupfer und Schmiedeeisen. Ein sehr gutes Beispiel für erstere ist ein Kübel für Feuerholz, auf welchem die Zeichnung eines Schiffes graviert und getrieben ist. Die Form ist ein einfaches Viereck. In dieser Vorliebe für einfache Formen sieht man künstlerisches Gefühl mit praktischem Sinn vereinigt. Ein sehr schöner und origineller Kamin aus Gusseisen ist mit Rosen aus gehämmertem Kupfer verziert. Es wäre ein idealer Kamin für die Vorhalle eines alten, englischen Landsitzes. Ein schmiedeiserner Kaminrost von W. Osborn, dem Faktor der Guild, ist gleichfalls bewunderns-wert, was Entwurf und Ausführung betrifft.

In der Möbelabteilung liegt das Hauptinteresse selbst-verständlich in dem schönen Broadwood-Flügel, unter Mr. Taylors Beistand entworfen. Er ist aus unpoliertem Eichenholz, mit Stechpalme bekleidet, und in kleinen Feldern bemalt, deren jedes eine weibliche Figur, auf einem Musikinstrumente spielend, trägt. Der Deckel ist in Felder geteilt, deren Malereien einen Musiktraum vorstellen und deren Einteilungsbänder die erklärenden Worte tragen. Die Aussenseite der Instrumente ist in ähnlicher Weise behandelt, mit einem Fries derselben Figuren. Die dazu benützten Farben sind in zarten Tönen von Blau, Lila und Grün gehalten und bilden eine vollendete Harmonie mit den warmen Elfenbeintönen des Stechpalmholzes.

Dieses äusserst dekorative Holz mit Ebenholz kombiniert finden wir wieder bei einem Schreibschrank verwendet. Ein ganz neuer Ornamentenstil zeigt sich in den Schlössern der Laden aus durchbrochenem Schmiedeeisen auf einem Grunde von rotem Marokkaner-Leder. Der Schrank ist ein viereckiger Kasten auf Füssen mit eisernen



Guild of Handicraft, Gehänge aus Email und Perlen





Guild of Handicraft, Brochen und Gehänge aus Gold, Silber und Email mit Perlen

und versilberten Klampen. Der ganze Farbenplan ist in schwarz, weiss und rot, und die Füsse in der Form von ausgestreckten Löwen sind zinnoberrot gebeizt, um die Farbe der Basis der Schlösser zu wiederholen. Der ganze Schrank ist mit Stechpalmholz belegt und Einlagen aus demselben Holze verzieren die Türen und Seiten. Es ist ein sorgfältig erdachtes und durchaus erfolgreich ausgeführtes Stück Möbel und der dafür festgesetzte Preis von K. 2160 erscheint sehr billig, wenn man die komplizierte Arbeit und die Qualität des Holzes in Betracht zieht. In ganz anderem Stile wieder ist ein dunkelblau gebeizter Schreibtisch mit einem eingelegten Muster von roten Lilien.

In einer Zeit, in welcher wir ein Wiederaufleben der Zinn-Kunstindustrie beobachten, ist es überraschend zu sehen, dass die Guild nicht auf der Höhe dieser neuesten Entwicklung von Metallarbeit steht. Nur drei leicht gehämmerte elektrische Lichtkörper sind da zu finden, doch kann man ihnen ebenso wenig Bewunderung schenken, als der Verwendung von Zinnbeschlägen auf einem Eichen-Kredenztisch. In Holzarbeit kann man sich kaum etwas eigenartig Originelleres denken als die Steh-Pendeluhren in einem Mahagonigehäuse. Das Zifferblatt ist aus vergoldetem Holz, auf welchem ein Bild des Königs Sol in Relief angebracht ist und an Stelle der Stundenziffern sind kleine Rauten aus dunkelgebeiztem Holz. Der Gedanke bevorzugt entschieden das Malerische, aber man kann sich vorstellen, wie ärgerlich diese Uhr auf einen pedantischen



Guild of Handicraft, Einband zu Bunyan's „Pilgrim's Progress", entworfen v. C. R. Ashbee (oxidiertes Silber und Email)



Guild of Handicraft, Schreibschrank aus Ebenholz und Stechpalmholz, entworfen von Ashbee, ausgeführt von J. Geleffe und E. Johnson, Metallarbeit von W. Thornton und F. Brown

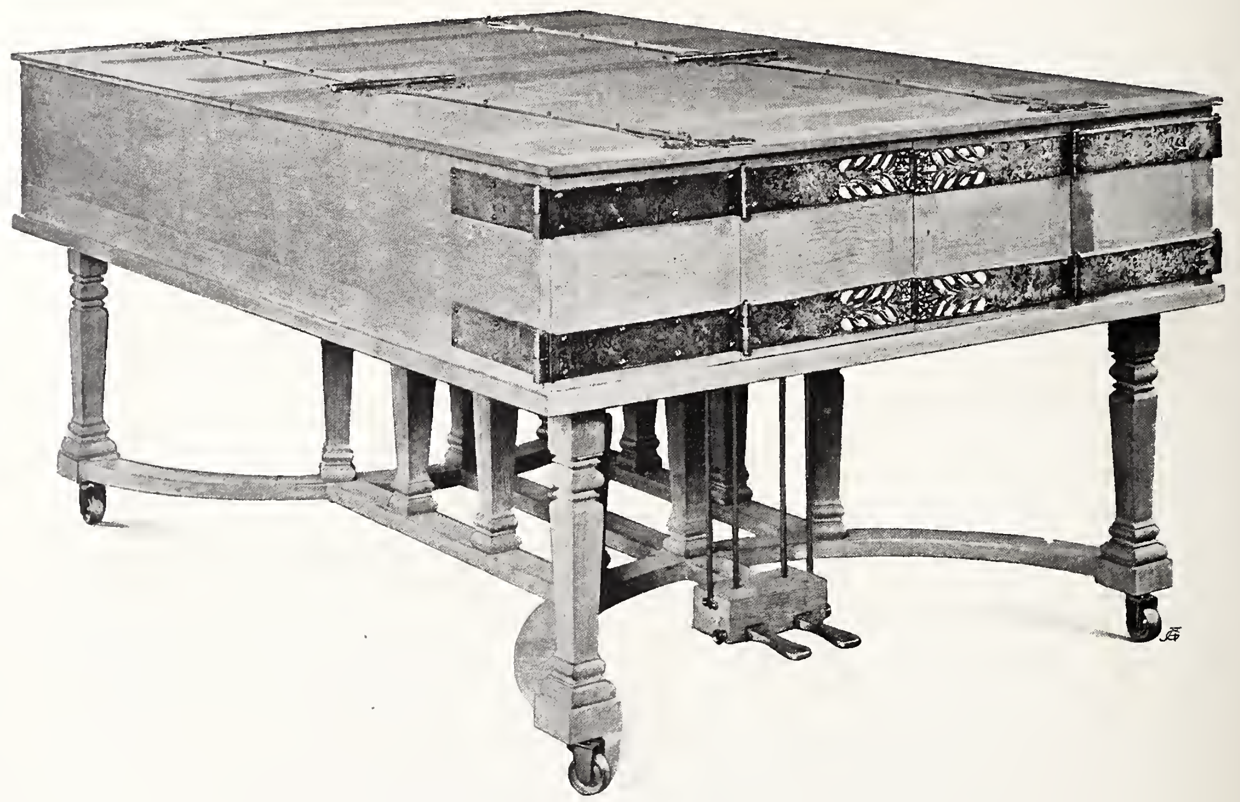
Geist wirken muss, oder auf irgend einen, der genötigt ist „die Flucht der Minuten zu zählen“.

Und nun kommen wir auf jene Abteilung zu sprechen, die vielleicht die anregendste von allen ist: auf die Arbeiten der Essex House Presse. Hier finden wir das Gebetbuch Edward VII., ein Werk von wundersamer Schönheit, das durchaus von Mr. Ashbee entworfen ist. Jede Seite hat eine Kopfleiste, die den Teil einer Prozession historischer Figuren, Männer und Frauen, bildet, welche die englische Kirche seit der Zeit des heiligen Albanus beeinflusst haben. Jede Figur ist daher ein historisches Porträt; die Zeichnung ist vortrefflich und die dadurch bedingte Arbeit enorm, was Arrangement und Gruppierung betrifft. Das Werk enthüllt uns die ganze Persönlichkeit des Künstlers, eines Idealisten und Träumers schöner Träume. Die Ausgabe ist auf 20 Vellum-Exemplare und 450 Kopien auf gewöhnlichem Papier beschränkt. Von den Vellum-Exemplaren sind sämtliche bereits in festen Händen. Die ersten waren zum Preise von 960 K angeboten und das letzte erzielte den Preis von 7200! Voraussichtlich wird die ganze Auflage innerhalb weniger Monate fertig sein, aber der Stil des Einbandes ist noch nicht definitiv festgesetzt. Sehr künstlerisch und neuartig ist der Stil des Einbandes für „The Masque of the Edwards“, eine reizende Phantasie, von Miss Edith Hartwood zu Mr. Ashbees Text gezeichnet. Dieser Einband, von Miss Power entworfen, ist aus Stechpalmholz mit einer

geschnitzten Bas-Relieffigur im Zentrum. Ein Gebetbuch und eine Kopie von Bunyans „Pilgrim's Progress" sind mit Silber und Emaildecken von schöner Ausführung versehen.

Im Sommer dieses Jahres übersiedelte die Guild of Handicraft von Essex House in Mile End Road in ihr neues Quartier in dem alten Dorfe Campden, Gloucestershire. Die Ursache dieser Veränderung lässt sich wohl am besten mit Mr. Ashbees eigenen Worten erklären:

„Leute arbeiten besser, wenn die Arbeit ihnen sympathisch ist und wenn sie unter günstigen Bedingungen ausgeführt wird. Es ist nur recht und billig, wenn man ihnen in der Festsetzung dieser Bedingungen so viel Stimme wie möglich einräumt. Wir haben deshalb in unserer Guild seit 14 Jahren uns bemüht, ein kooperatives Arbeitssystem solcher Art einzuführen, damit dem Kunsthandwerk, welches wir ausüben, die weitreichendste Gelegenheit geboten wird, sich zu betätigen. Wir streben nach grösster Freiheit von Maschineneinfluss, nach harmonischem Zusammenarbeiten, nach intelligenterem, nach humanitärerem Arbeiten. Um uns in die Lage zu versetzen, alles dieses zu erreichen, haben wir einen Schritt von weittragender Bedeutung unternommen, welcher wahrscheinlich nicht nur die Arbeit unserer Mitglieder, sondern auch vieler anderer, die der englischen „Arts & Crafts-Bewegung" folgen, beeinflussen wird. Wir haben unsere Werkstätten von Essex House in Ost-London nach einem entlegenen Flecken in Gloucestershire übertragen. Diese kleine Cots-



Guild of Handicraft, Broadword-Flügel, entworfen v. C. R. Ashbee

wold-Stadt ist ein Überbleibsel aus der Zeit des Wollhandels des Mittelalters und der Seidenmühlen des XVIII. Jahrhunderts — aus der Zeit vor der industriellen Revolution und der Konzentrierung der Industrien in grossen Zentren, von welcher wir in unserer Zeit so sehr leiden. . . . Abgesehen von der schöpferischen Arbeit, wird die erzieherische Arbeit vorwärts geschoben, und zwar in Gemeinschaft mit dem Schulausschuss des Landrates von Gloucestershire. Das Museum und die Galerie wird von London weggeschafft und technische Abendschulen eingerichtet. Wir fangen an zu glauben, dass es nicht mehr nötig ist, nach den grossen Städten und speziell nicht nach London aufzublicken, um Leben, Licht und Erziehung zu finden. Vielleicht wird man entdecken, dass ein kleines Cotswold-Dorf viele jener Dinge besitzt, welche dazu beitragen, Charakter zu entwickeln und jenes gute Kunsthandwerk, worin dieser sich ausdrückt.“



Guild of Handicraft, Broadword-Flügel (geöffnet), entworfen von C. R. Ashbee

So weit ist der Erfolg des Experimentes unanfechtbar. Die Familien der verheirateten Genossen der Guild sind in bequemen Quartieren untergebracht, während Unterhaltung und Erholung durch den „Kunsthandwerker-Club“ mit Lese- und Billardzimmer geboten wird.

Zum Nutzen jener Leser von Kunst und Kunsthandwerk, welche mit den Prinzipien, auf denen die Guild gegründet ist, nicht vertraut sind, wollen wir noch einmal Mr. Ashbee zitieren:

„Die Guild sucht nicht nur ein höheres Ideal des Kunsthandwerks aufzustellen, sondern auch zu gleicher Zeit den Stand des Kunsthandwerkers zu beschützen. Deshalb ist sie bemüht, in der Mitte zwischen der individualistischen und oft parasitischen Unabhängigkeit des Künstlers und dem Geschäftsladen durchzusteuern, wo der Arbeiter an rein geschäftsmässige und veraltete Traditionen gebunden ist und in der Regel weder Anteil am Geschäft, noch irgend welches Interesse ausser seinem Wochenlohn hat. Und deshalb wird die Guild auf kooperativer Grundlage geleitet, so dass die Leute ein Interesse und einen Anteil an dem Geschäfte haben, sowie eine Stimme in der Regierung.“

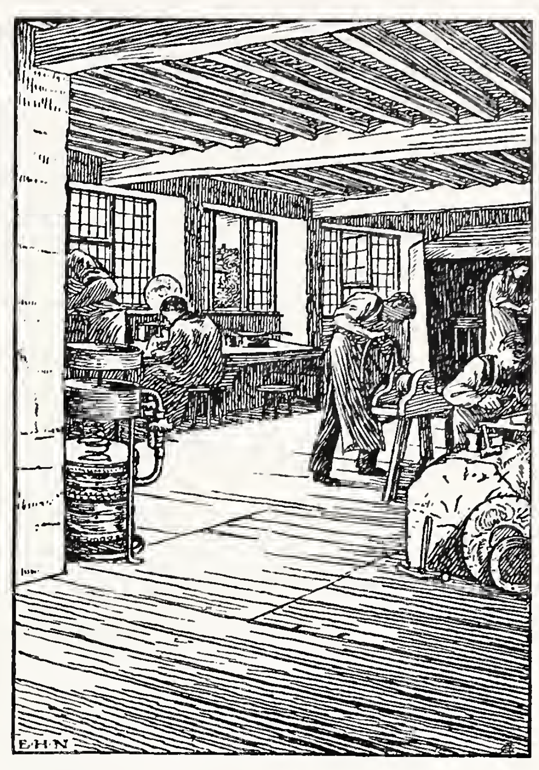
Dieses System des Profitteilens dünkt uns eine gerechte und vernünftige Grundlage für die Lösung der brennenden Arbeitsfrage, und wenn man es allgemein adoptieren würde, so würden wir vielleicht bald ein Ende der häufig vorkommenden Streitigkeiten zwischen Arbeitgebern und Arbeitern sehen.



Guild of Handicraft, Eichen-Armstuhl mit grünem Leder, entworfen v. G. Pymont

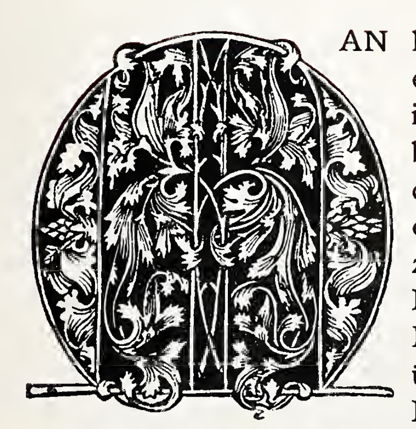
Eine Bewegung von solcher Wichtigkeit und Bedeutsamkeit einzuleiten, erfordert kein geringes Quantum von moralischem Mut und Beharrlichkeit des Zweckes. Ob das so weise gesetzte Beispiel viel befolgt werden wird, muss die Zeit ergeben. Wer immer mit der Bewegung sympathisiert, ist eingeladen, mit Mr. Ashbee zu korrespondieren. Alle jene, welche sich persönlich mit dem System der Guild bekannt machen wollen, werden stets in einem eigens für sie im Dorfe Campden eingerichteten Empfangshause die freundlichste Aufnahme finden. Die diesen Artikel begleitenden Photographien mögen dazu dienen, dem Leser eine Idee von der ruhigen Schönheit und dem Reize zu geben, von welchem das neue Heim der Genossenschaft umgeben ist. Der Guild und ihrem grossherzigen Gründer wünschen wir dauernden Erfolg und Wohlergehen.





Die Werkstätte der Guild of Handicraft in Campden

EINE ENGLISCHE PROVINZIAL-AUSSTELLUNG FÜR KUNSTHANDWERK VON P. K. KONODY-LONDON



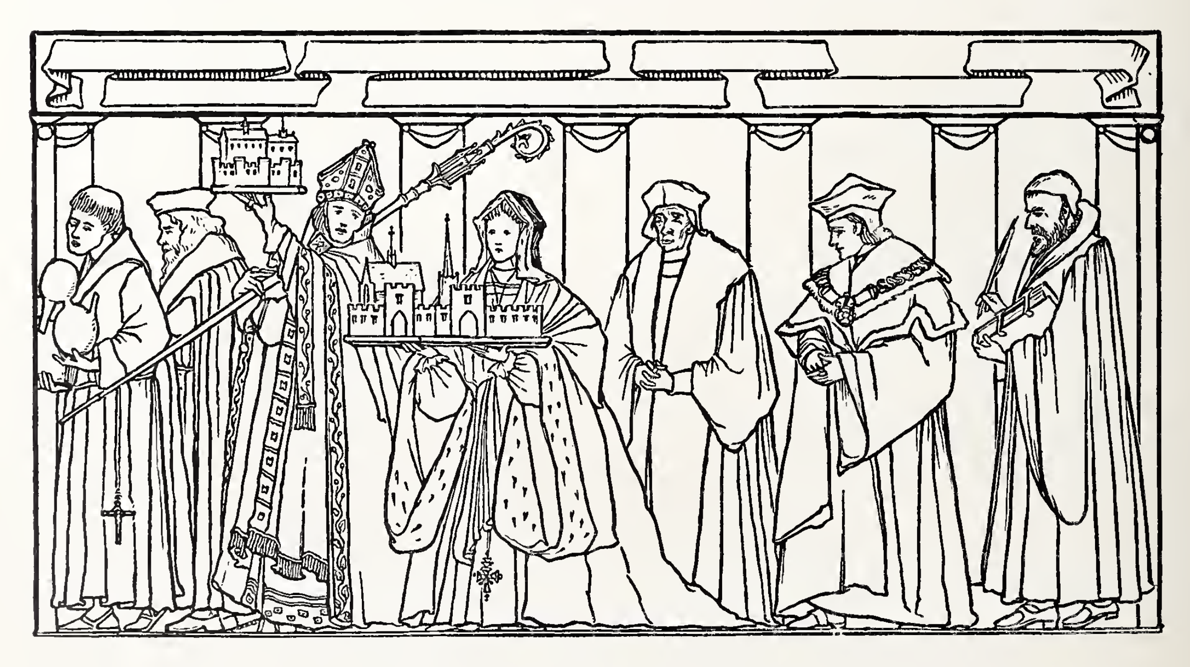
MAN hat in den letzten Jahren sehr viel von dem erstaunlichen Aufschwung des Kunstgewerbes in England gehört, von einer Bewegung, welche bereits derartige Dimensionen angenommen hat, dass man vollständig berechtigt ist, heute von einer modernen englischen Kunst-Renaissance zu sprechen. Und doch, wenn der Fremde nach London kommt, um sich persönlich von den Leistungen der englischen Kunsthandwerker zu überzeugen — denn London bedeutet für ihn England — so findet er es nicht leicht, einen charakteristischen Einblick in das Wesen dieses Aufschwunges zu gewinnen. Nur einmal innerhalb von drei Jahren findet die Ausstellung der mit der modernen Richtung so enge verbundenen Arts and Crafts Society statt; noch seltener die der jetzt weit von der Hauptstadt gezogenen Guild of Handicraft. In den Schausälen von Waring ist die neue Kunst von der Übermasse



Guild of Handicraft, Kopfleiste v. C. R. Ashbee für das Gebetbuch Eduard VII.

älterer Stilproben erdrückt, und bei Liberty sind derartig extreme Gegenstände zu sehen, dass der Name auf dem Kontinent und speziell in Italien ein Beiwort geworden ist, um alle möglichen modernen Geschmacksverirrungen zu bezeichnen. Man weiss welcher Art die Sachen sind, welche zum Beispiel bei der Turiner Ausstellung unter dem Namen „lo stile Liberty“ zusammengefasst wurden.

Und doch ist diese Bewegung auf dem Gebiete dekorativer Kunst nicht nur vorhanden und in voller Blüte, sondern hat sogar alle Kreise der



Guild of Handicraft, Kopfleiste von C. R. Ashbee für das Gebetbuch Eduard VII.

Bevölkerung Englands derart durchdrungen, dass heute jede kleine Provinzstadt schon ihre „Arts and Crafts Society“ hat, welche in regelmässig wiederholten Ausstellungen die jährlichen Resultate der Tätigkeit ihrer



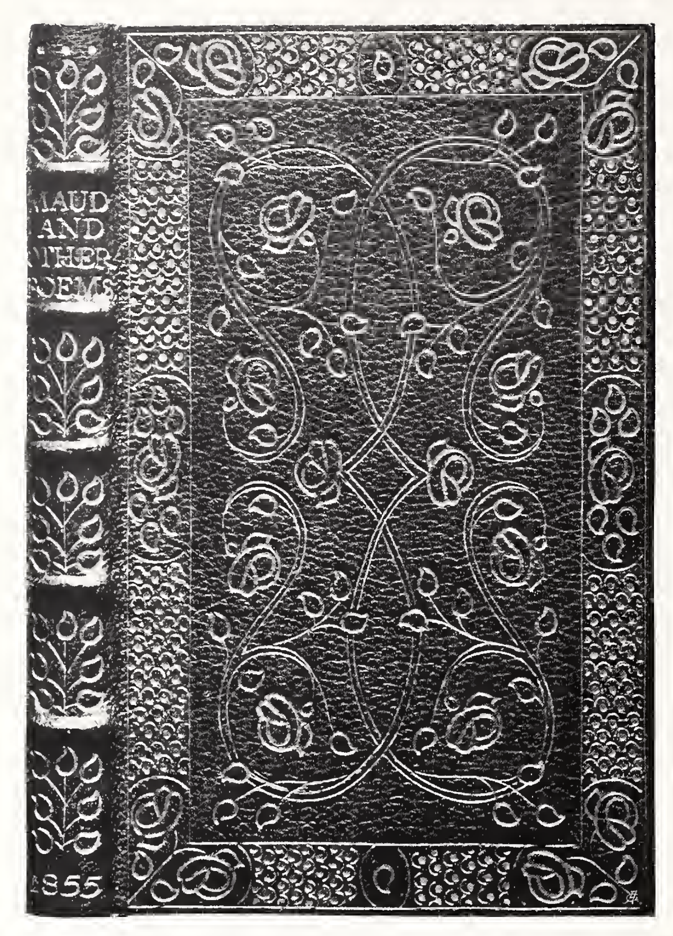
Marktplatz in Campden

Mitglieder dem Publikum vorführt. Die Bristol & Clifton Arts & Crafts Society, deren vor kurzem abgehaltene Ausstellung den Stoff dieser



Eine Strasse in Campden

Besprechung bildet, kann als typisches Beispiel dieser über das ganze Land verbreiteten Genossenschaften gewählt werden, nicht etwa weil die hier

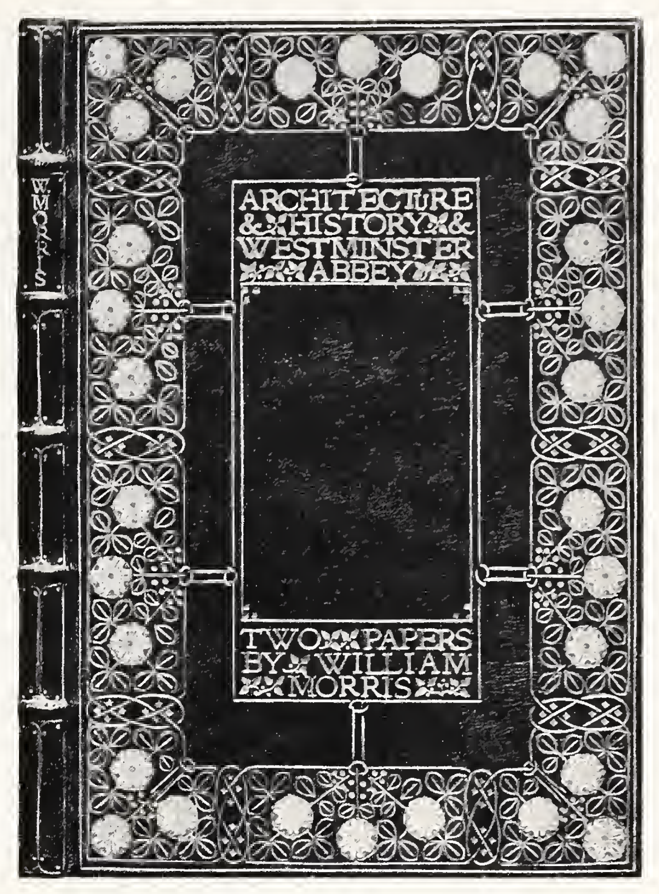


Ausstellung in Bristol, Bucheinband von Miss K. Adams

gezeigten Arbeiten durch vollendete Schönheit und Originalität auffallen, sondern gerade weil Bristol keineswegs ein Zentrum für Kunst oder Kunstindustrie ist und deshalb ein besseres Bild des allgemeinen Geschmackes bietet, als zum Beispiel Glasgow oder Birmingham.

Bristol ist ein bedeutender Seehafen und eine wichtige Fabrikstadt, das Zentrum der Tabak- und Schokoladenmanufaktur. Die Stadt ist zwar schön gelegen, jedoch fast das ganze Jahr hindurch in Rauch und Nebel gehüllt. Die Bevölkerung ist im grossen Ganzen wohlhabend, aber so sehr mit Handel, Industrie, Schiffahrt und sonstigem Gelderwerb beschäftigt, dass sie sehr wenig Musse zum Kunststudium und Kunstgenuss findet. Bristol ist eine der wenigen bedeutenden Städte Englands, welche nicht einmal ein Kunstmuseum oder eine permanente Ausstellung besitzen. Diese Tatsachen sind beachtenswert, weil sie zeigen, wie verhältnismässig schlecht der Boden für das Gedeihen von Kunst, wie vielsagend daher der pekuniäre Erfolg der Arts & Crafts-Ausstellung ist, welche während der zehn Tage ihrer Dauer mehr Eintrittsgeld einnimmt und wo drei oder viermal so viel Werke Absatz finden als in der dem Publikum viel länger zugänglichen, jährlichen Gemäldeausstellung.

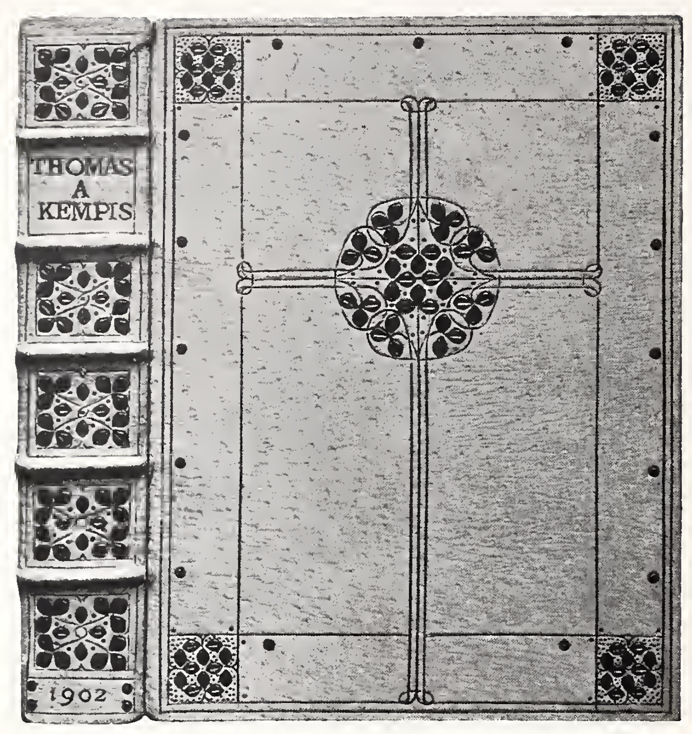
Der Katalog der Bristol & Clifton Arts & Crafts Society weist nicht weniger als 1564 Nummern auf, welche sich auf 79 Abteilungen verteilen. Eine kurze Übersicht der Ausstellerliste zeigt, wie sehr die ganze Bevölkerung von der Kunstbewegung durchdrungen ist. Da findet man neben den Namen der einzelnen Künstler und Dilettanten eine ganze Anzahl von lokalen Guilden kleiner Provinzstädte, Kunst- und Handwerksschulen, Wohltätigkeits-Institutionen, wie die Guild of Poor Things (die man nicht besser als mit „Vereinigung armer Teufel" übersetzen kann), Taubstummen- und Blindeninstitute, Versorgungshäuser, Abendklassen und Weberei-Vereinigungen. Dass die Arbeiten solcher Institutionen nicht immer auf einem hohen Kunstniveau stehen, ist wohl begreiflich, und es ist in vielen



Ausstellung in Bristol, Bucheinband von Miss E. J. Gedye

Fällen mehr die praktische Organisation und die gute Absicht als die tatsächliche Leistung, die man bewundern muss. Selbstverständlich kommen unter solchen Umständen unverzeihliche künstlerische Unarten vor wie zum Beispiel Gessorahmen mit in Hochrelief ausgearbeiteten Blumen, „Poker"-Arbeiten mit auf Holz eingebrannten hässlichen Zeichnungen, wie sie seit den frühen Tagen von Königin Viktorias Regierung bei den jungen Damen der unteren Mittelklasse so beliebt waren, und mehr dergleichen; aber mit derartigen Geschmacksverirrungen haben wir uns hier nicht zu befassen. Die Illustrationen, welche diese Besprechung begleiten, werden zeigen, dass die ernsteren Arbeiten mit gesuchtem Geschmacke und gutem Verständnis der Materialanwendung ausgeführt sind.

In keiner Abteilung ist dies mehr auffällig als in der Buchbinderei-Sektion, die reichlich beschickt war und kaum ein einziges Objekt enthielt, das nicht Beachtung verdiente. Die interessanteste Neuerung ist eine von Mr. Cedric Chivers in Bath eingeführte Methode, die hier in zehn Exemplaren demonstriert ist. Die Bücher sind in Pergament gebunden, welches auf der Unterseite mit zarten und harmonischen Tönen von Violett, Blau, Rosa und Lichtgrün bemalt ist. Dabei liegt natürlich die Gefahr der Übertreibung des malerischen Elementes vor und einige Arbeiten haben auch tatsächlich mehr das Aussehen von dekorativen Aquarellen als von Bucheinbänden. Es scheint, dass die Methode ihre beste Anwendung in Kombination mit Leder findet wie zum Beispiel bei dem Bande „A Book of Romantic Ballads", wo das gekörnte grüne Leder einen Rahmen um die schildförmige Zeichnung bildet. Die Arbeit ist von Miss M. Buckritt und Mr. J. Stone ausgeführt. Das andere hier gegebene Beispiel, bei welchem nebenbei die Farben in der photographischen Reproduktion etwas zu kräftig herausgekommen sind, mag dazu dienen, die Gefahr der indiskreten Anwendung von Mr. Chivers Methode zu zeigen. Es ist eine Einbanddecke für „Das Hohe Lied", von S. Poole ausgeführt.



Ausstellung in Bristol, Bucheinband für Thomas a Kempis von Miss E. J. Gedye

Von den Ledereinbänden ist der bemerkenswerteste jener von Miss E. J. Gedye für Thomas a Kempis Andachtsbuch. Die Schwierigkeit der Anbringung des Kreuzes behufs Dekoration dieses Andachtsbuches ist ganz famos überwunden und die plastische Solidität des Rückens erinnert an die unzerstörbaren Arbeiten der mittelalterlichen Buchbinder. Das Leder ist sorgfältig gewählt, was Farbe — gelblichgrau — und Textur — ziemlich grob gekörnt — betrifft. Das Blattmuster ist in Dunkelgrün aufgestempelt.

Das Oxfordbuch englischer Poesie hat auf dem Deckel eine auf ungewöhnliche und sehr leichte Art behandelte Pfauenzeichnung. Es ist von Mr. Turbayne ausgeführt, obwohl sein Name verschwiegen ist und der Band in der Gruppe der „Oxford University Press“ ausgestellt ist. Von ausgesuchtem Geschmacke ist auch der Einband der Morris'schen Architekturgeschichte von Westminster Abbey von Miss E. J. Gedye und „Sonette aus dem Portugiesischen“ von Miss L. Arnold. Aber diese sowohl als auch Tennysons „Maud“ von Miss K. Adams — die meisten Einbände sind von Damen ausgeführt — mögen in der Reproduktion für sich selbst sprechen.

Was Metallarbeiten betrifft, ist da vor allen Dingen eine Kaffee-Anrichttasse aus getriebenem Kupfer von Miss H. Smith, vollendet in der präzisen Ausführung und praktisch durch die Ausbuchtungen für die Finger des Trägers in der Mitte der Schmalseiten. Das Motiv ist der von Baxter in Liverpool so vielfach verwendeten Mondkrautpflanze entlehnt und die Wirkung durch die durchbrochene Arbeit des Randes erhöht.

Die Plaque von Miss F. Braddon ist in Stahl getrieben und mit Perlmuttereinlagen verziert. Die Linien des Entwurfes sind denen des Spinnengewebes entnommen. Die Umrahmungslinien der Perlmuttereinlagen sind auf geschickte Art mit dem inneren Kreise verbunden, so dass sie ein sphärisches Dreieck bilden. Die Farbenzusammenstellung des matten Stahles mit der irisierenden Muschel ist neu und anregend.

Die St. Georgs Plaque von E. F. Fabian ist nur als Dekorationsstück gemeint, da das ziemlich erhabene Relief sie für praktische Zwecke untauglich



Ausstellung in Bristol, Bucheinband „Das Hohe Lied“ von S. Poole

macht. Der Entwurf ist wohl etwas zu realistisch, die Zeichnung des Georgsritters ein wenig unbeholfen, aber die Ausführung so vortrefflich, dass man gerne diese Fehler verzeiht. Bemerkenswert ist die Abstumpfung der Konturen des Randes, welche in der Photographie kaum bemerkbar ist, bei dem Objekte selbst aber stark zur Geltung kommt. Nicht nur wird dadurch die Handhabung der Plaque angenehmer, sondern die scharf ausgearbeitete Mittelfigur wird mehr zur Geltung gebracht, da die Kurven des Drachen sozusagen mit dem Rande verschmelzen. Das Material ist Messing.

Das geschmackvolle Tintenfass von B. Cuzner ist in Bronze und Silber ausgeführt und die Sonnenuhr von E. W. Savory in Kupfer, Zinn und Messing. Letztere wäre allerdings besser, wenn der Künstler bei dem Entwurfe des Zifferblattes seiner Phantasie etwas weniger Spielraum gegönnt hätte.

Das mit Aquarellfarben bemalte Anrichtbrett von Miss M. E. Vernon ist zwar ein hübscher und einfacher Entwurf, doch widerspricht die Holzstruktur der evidenten Absicht, die Wirkung von eingelegter Arbeit zu erzielen. Der Klappsitz und der auf viel zu dünnen Beinen aufgebaute Schrank von E. W. Savory ist mit bemalten Panneaux verziert, deren Konturen in das Holz eingebrannt sind. Bei der Beurteilung beider Möbelstücke muss in Betracht gezogen werden, dass sie mit Rücksicht auf grösstmögliche Billigkeit hergestellt sind.

Zum Schlusse sei nochmals erwähnt, dass die hier abgebildeten und besprochenen Objekte sowie die ganze Bristoler Ausstellung nicht die Prätension haben, als Beispiele fortschrittlicher Kunst gelten zu wollen, sondern typische Muster der Durchschnittsarbeiten des modernen englischen Kunsthandwerkers sind, wie sie der Geschmack des grossen Publikums erfordert.

REFORM DES ZEICHEN-, MAL- UND MODELLIERUNTERRICHTES AN KUNSTGEWERBLICHEN UNTERRICHTSANSTALTEN

SEIT geraumer Zeit bildet die Frage einer durchgreifenden Reform des Zeichenunterrichtes den Gegenstand lebhafter Diskussion in Fachkreisen des In- und Auslandes; überall ist man von der Unhaltbarkeit der bisherigen Methoden überzeugt, überall sehnt man einen Umschwung der Dinge herbei und sucht nach neuen Wegen, um den bestehenden Übelständen abzuhelfen und die künftige Art der Unterweisung den Forderungen der Zeit anzupassen.

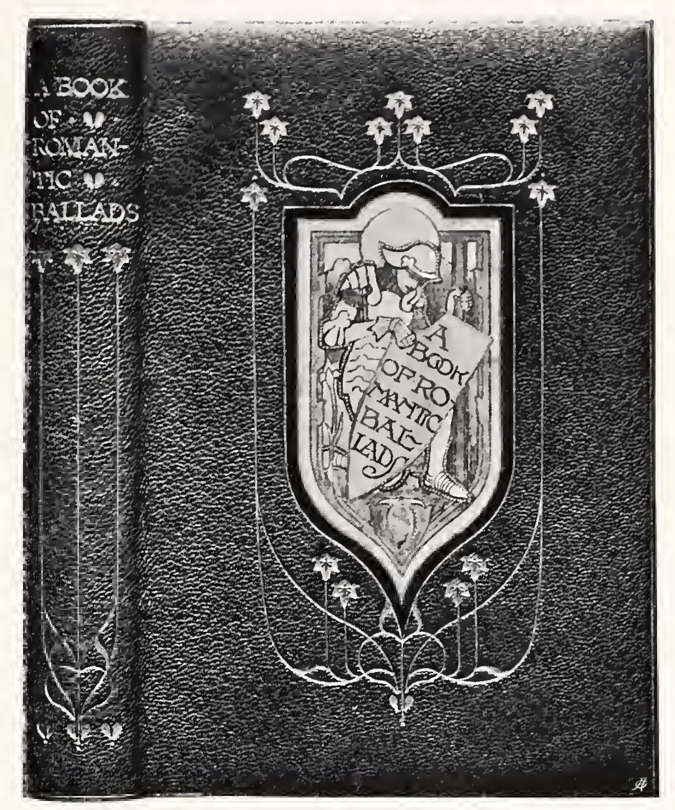
Die Reformfrage hat eine Unzahl von Broschüren, Vorschlägen und Gutachten gezeitigt, die zwar eine Reihe von sehr beachtenswerten Gedanken und Fingerzeigen enthalten, im grossen und ganzen aber nur das eine erkennen lassen, dass derzeit noch eine geradezu babylonische Verwirrung über die künftigen Ziele des Zeichen- und Modellierunterrichtes und die zur Erreichung derselben geeigneten Mittel herrscht; einig ist man nur in der mehr oder minder scharfen Verurteilung der älteren Methoden und in dem Streben, das Zeichnen nach Naturformen und die Ausbildung der Sehfähigkeit des Schülers jeder Reformarbeit zugrunde zu legen.

Den älteren Methoden wird zur Last gelegt, dass sie auf die Erlangung einer bloss manuellen Fertigkeit* viel zu sehr Gewicht gelegt haben, dass das Nachahmen, Nachglauben und Nachempfinden bei denselben in den Vordergrund gerückt war, während das Erkennen, Selbstauffinden und Anwenden, also das Erzeugen und Schaffen neuer Formen so gut wie ausgeschlossen gewesen ist; als wichtigstes Ziel wurde die sorgfältige Wiedergabe von wenigen mustergültigen Vorlagen betrachtet, dabei aber eine Darstellungsmethode gewählt, die nur ein langsam-schwerfälliges Arbeiten



Ausstellung in Bristol, Bucheinband von Miss L. Arnold

* Diese Richtung ist zweifellos die Hauptursache, dass der vor Dezennien auch an allgemeinbildenden Lehranstalten geschätzte Zeichenunterricht allmählich in Misskredit gekommen ist und heute vielfach nicht als gleichwertig mit den übrigen Lehrfächern betrachtet wird.



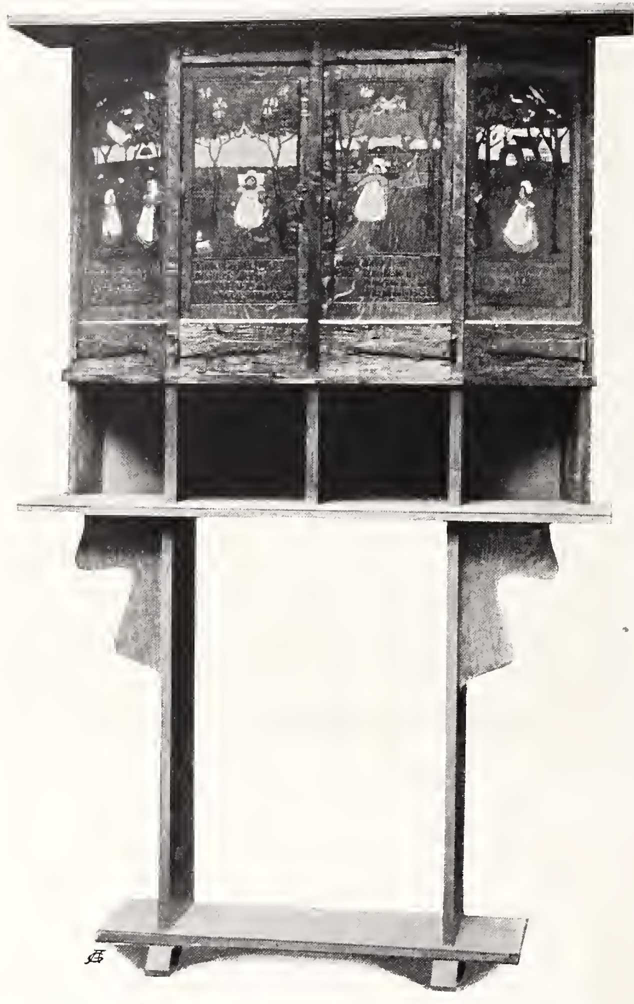
Ausstellung in Bristol, Einband für A Book of Romantic Ballads von Miss M. Buckpitt und Mr. J. Stone

gestattete.* Die Folge davon war, dass die Zahl der Formen, die der Schüler kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat, eine unverhältnismässig geringe gewesen ist, dass Phantasie und Gemüt leer ausgingen und dass sich für die Schaffenskraft der Schüler nur ein engbegrenzter Rahmen fand. Hiezu kam noch die pedantisch-geometrische, den Schüler langweilende Richtung beim Anfangsunterrichte, insbesondere beim Körperzeichnen, namentlich jedoch die allzuweit getriebene Favorisierung des Ornamentes. Als Resultat dieser Unterrichtsprinzipien ergab sich, wie ziemlich allgemein zugestanden wird, dass vornehmlich Routiniers im Kopieren und Kompilieren, selbständig schaffende Kräfte aber nur ausnahmsweise herangebildet wurden, dass der Erfindungsgeist der Jugend lahmgelegt war, dass die Schüler für die Eindrücke der Aussenwelt die Empfindung verloren und dass die Betätigung der geistigen Fähigkeiten gegenüber den rein manuellen zum Schaden der Sache zurückgedrängt erschien.**

Die Reformer fordern nun mit wenigen Ausnahmen die intensivste Ausbildung des Anschauungs- und Vorstellungsvermögens, die Pflege des richtigen, des bewussten Sehens („Die Ausbildung der Sehfähigkeit hat der Ausbildung der Zeichenfertigkeit voranzugehen"; „Zeichnen ist die Fähigkeit, richtig zu sehen"; „Man kann nur jenen Gegenstand richtig wiedergeben, den man richtig gesehen hat"), das eingehende Studium nach Naturformen auf allen Stufen des Unterrichtes („Das Zeichnen nach der Natur war früher Endziel des Zeichenunterrichtes, künftig muss es den Ausgangspunkt bilden"), die Kultivierung des Erinnerungszeichnens, die Erziehung des

* Die Methode des „sauberen Zeichnens".

** Ein Vorwurf kann wohl kaum jemanden treffen, weil ja seinerzeit die Prinzipien der älteren Methoden allgemein als richtig aufgefasst und auch überall durchgeführt wurden; überdies lässt sich nicht leugnen, dass mit den älteren Methoden trotz ihrer Mängel in vielen Fällen ganz schöne Erfolge erzielt worden sind und dass das Zurückgreifen auf die Leistungen früherer Kunstepochen und die ausschliessliche Kultivierung derselben eine unumgänglich notwendig gewesene Übergangsperiode gebildet hat, um die Grundlagen für selbständiges Schaffen auf neuer Basis zu gewinnen.



Ausstellung in Bristol, Schrank von E. W. Savory

Schülers zur Selbsttätigkeit, ferner eine innige Verbindung des Zeichenunterrichtes mit dem Modellierunterrichte und die Anwendung von Darstellungsarten, die ein tunlichst rasches Arbeiten und damit die Bewältigung zahlreicher Formen gestatten.

Für die gewerblichen Lehranstalten, bei denen der Zeichen-, Mal- und Modellierunterricht eine Hauptrolle spielt, wird noch die weitere Forderung erhoben, dass sich die Unterweisung in diesen Disziplinen von allem Anfange an den speziellen fachlichen Bedürfnissen jeder einzelnen Anstalt zu akkomodieren habe; zur Erklärung sei beigefügt, dass die Lehrpläne und Methoden der allgemein-bildenden Lehranstalten in zu weitgehendem Masse an der erstgenannten Schulkategorie Anwendung gefunden haben, so dass der fachliche Charakter des Unterrichtes zu spät und daher nicht ausreichend zum Ausdrucke gekommen ist.

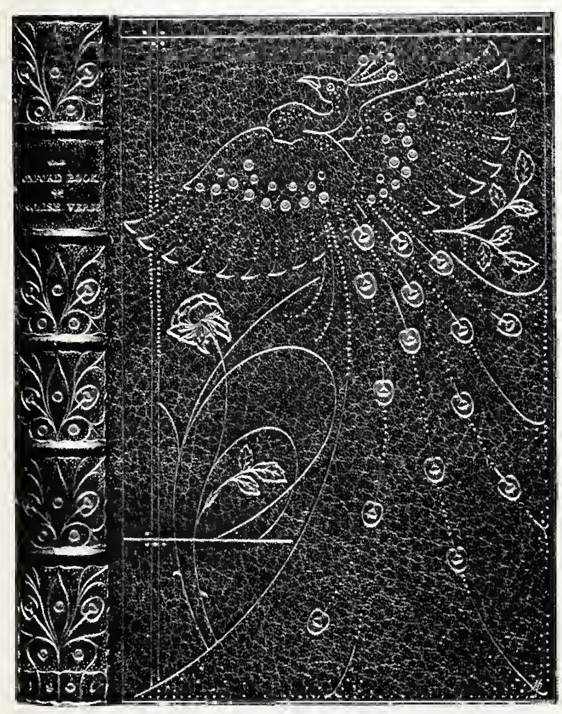
Während die Reform des Zeichenunterrichtes an den allgemein-bildenden Lehranstalten derzeit noch den Gegenstand eingehender Erwägungen bildet, hat das Ministerium für Kultus und Unterricht bei den ihm unterstehenden Bildungsstätten kunstgewerblicher Richtung im Hinblick auf deren besondere Bedeutung für Gewerbe und Industrie schon vor längerer Zeit weitreichende Reformen auf dem Gebiete des Zeichen-, Mal- und Modellierunterrichtes angebahnt und seither eine Reihe von Massnahmen getroffen, die als geeignet zur raschen Einführung der neueren Methoden in diesen Lehrfächern erkannt wurden.

Schon im Jahre 1899 ist diesen Anstalten die tunlichst frühzeitige Einführung des Zeichnens, Malens und Modellierens nach Naturformen, dann die Pflege von Übungen im Stilisieren und im Entwerfen kunstgewerblicher Objekte, die Anordnung von Klausurarbeiten etc. zur Pflicht gemacht worden; bestimmte Normen für die Art der Durchführung dieser Verfügungen wurden absichtlich nicht gegeben, um den Lehrkräften die Möglichkeit zu bieten, vollkommen unbeeinflusst jene Wege zu betreten, die ihnen zur Erreichung



Ausstellung in Bristol, Sonnenuhr von E. W. Savory

des angestrebten Zweckes als richtig erschienen, dann um sie zu Versuchen zu ermuntern, die mit Rücksicht auf den Mangel an Erfahrungen nicht entbehrt werden konnten. Mit den vorstehend erwähnten Neueinführungen beginnt eine neue Phase in der Gestaltung des in Rede stehenden Unterrichtes; an einer relativ bedeutenden Anzahl von Bildungsstätten kunstgewerblicher Richtung ist vom Schuljahre 1899—1900 an der Unterricht den neuen Direktiven mit grösserem oder geringerem Geschick angepasst worden und hat bei einer Reihe von Schulen recht befriedigende, mitunter sogar überraschend gute Resultate ergeben. Es war jedoch von vorneherein klar, dass ein durchgreifender Erfolg nur dann zu erzielen sein werde, wenn einer möglichst grossen Zahl von Lehrkräften Gelegenheit geboten würde, die neueren Methoden, wenn auch nur kurze Zeit, unter sachkundiger Leitung praktisch einzuüben; nicht der Lehrplan, nicht das Lehrmittel, mögen beide noch so gut sein, ist massgebend für den Erfolg, sondern immer nur die Befähigung, das pädagogische Geschick, der Fleiss und das künstlerische, respektive das technische Können des Lehrers. Überdies hat sich auch gezeigt, dass die Lehrkräfte für den in Rede stehenden Unterricht, namentlich jene in kleineren Orten, vielfach geistig stationär bleiben und sowohl im Lehramte als auch im eigenen künstlerischen Schaffen häufig der Routine verfallen, wenn sie nicht öfter neue Impulse in zweckentsprechender Form empfangen.



Ausstellung in Bristol, Bucheinband von Mr. Turbayne (Oxford University Press)



Ausstellung in Bristol, Anrichtbrett von Miss M. E. Vernon

Um nun nach beiden Richtungen Abhilfe zu schaffen, hat die Unterrichtsverwaltung die Abhaltung von Fachkursen zur Weiterbildung von Lehrkräften in der Dauer von vier bis sechs Wochen angeordnet; im Jahre 1901 fanden drei solcher Fachkurse statt (Wien, Prag, Salzburg mit zusammen 62 Teilnehmern), im Jahre 1902 zwei (Prag und Salzburg mit 72 Teilnehmern). Als Instruktoren fungierten an diesen Kursen: die Professoren an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie Josef Breitner (Aktmodellieren), Arthur Strasser (Aktmodellieren), Alfred Roller (Aktzeichnen), der Professor an der Kunstgewerbeschule in Prag Julius Ambrus (Zeichnen und Malen nach Naturformen, Stilisieren, speziell für Textilschulen), der Professor an der Staats-Gewerbeschule Salzburg Karl Mell (Zeichnen und Malen nach Naturformen), der dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zur Dienstleistung zugewiesene Professor Rudolf Hammel (Zeichnen und Malen nach Naturformen, Übungen im Stilisieren), der Professor an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien Heinrich Kessler und der Assistent dieser Anstalt Rudolf Zima (Übungen im Photographieren und im Gebrauche des Skioptikons für Schulzwecke) und der Professor an der kunstgewerb-



Ausstellung in Bristol, Stahl-Plaque mit Perlmutter-Einlagen von Miss F. Braddon



Ausstellung in Bristol, Kupfernes Kaffee-Anrichtbrett von Miss H. Smith

lichen Fachschule in Bozen Hanns Nowack (Übungen in der Herstellung perspektivischer Skizzen).

Der Gesamtaufwand für die in den Jahren 1901 und 1902 abgehaltenen Fachkurse beziffert sich auf rund 66.000 Kronen, eine Summe, die wohl kaum ein anderer Staat für derartige Zwecke aufgewendet haben dürfte.

In der Zeit vom 12. bis 27. Oktober fand die Ausstellung der Arbeiten des letzten Fachkurses in Salzburg (61 Teilnehmer) in den Räumen des Österreichischen Museums statt; die der Abhandlung beigegebenen Illustrationen veranschaulichen einzelne Leistungen dieses Kurses.



Ausstellung in Bristol, Klappsitz von E. W. Savory

Soweit sich die Einwirkungen der bisher getroffenen Massnahmen auf die Gestaltung des Unterrichtes an den Lehranstalten kunstgewerblicher Richtung überblicken lassen, kann im allgemeinen ein befriedigender Erfolg konstatiert werden, wenn es auch noch grosser Anstrengungen des Lehrpersonals bedürfen wird, um in absehbarer Zeit zu den gewünschten Ergebnissen zu gelangen; als sehr erfreulich muss die überall gemachte

Wahrnehmung bezeichnet werden, dass die Schüler bei Anwendung der neueren Methoden eine gegen früher ungleich höhere Arbeitsfreudigkeit bekunden und dass die Leistungen nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ den Anforderungen weit mehr als bisher genügen.

Hervorzuheben kommt noch, dass von Seite der Unterrichtsverwaltung noch andere Massnahmen getroffen wurden, um den infolge der Reform entstandenen Bedürfnissen der gewerblichen Schulen zu entsprechen; zu nennen sind in dieser Richtung: Die Beschaffung zahlreicher Abgüsse von Naturformen, die Ausgabe von Vorbildern, die Ausstattung der Schulen mit photographischen Apparaten und Skioptikons, sowie mit mustergiltigen neueren Arbeiten aus den Sammlungen des Österreichischen Museums.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

KÜNSTLERHAUS. Die Herbstausstellung, mit über 1000 Nummern, bietet ein förmliches Panorama von älterer und neuerer Kunst. Man würde sich in ihr verlieren, wenn es nicht festgefügte Gruppen gäbe, jede mit einem anderen Gesicht, das doch andere Züge trägt als die übrigen. Die ersten fünf oder sechs Räume des Erdgeschosses enthalten die Viennensia-Sammlung des kaiserlichen Rates Wilhelm Boschan, über 400 Bilder. Die Frucht einer Respekt einflössenden Sammlerarbeit aus mehreren Jahrzehnten, die nun als Ganzes, mit noch etwa 100 Bildern abgerundet, der Modernen Galerie geschenkt ist. Die echt wienerische Tat des Besitzers hat grosse Freude erregt. Die Sammlung ist ein Spiegelbild der letzten Wandlungen Wiens. Wien, das geht, und Wien, das kommt, bis weit in den Vormärz zurück. Man begegnet ehrenfesten, so zeichnerisch gemalten Bildchen von Sigmund v. Perger (1829), Johann Gerstmayer (1830), Balthasar Wiegand (1835), Wiesböck (1853), Franz Alt (1843); einer Kunst, die noch die Pflastersteine abzuzählen scheint. Rudolf Alt ist nur durch ein kleines, aber intensives Blatt („Schlosstheater zu Schönbrunn) vertreten; es ist wie ein Sonnenaufgang von Farbe. Das geht dann so herauf, über alle die verschiedenartigen Vedutisten: die Poledne und Richard Moser, mit ihren fast photographischen Effekten, die unermüdlich sachlichen eines Bernt, die in persönlicheren Farben gesehenen eines L. H. Fischer, bis zu den modernen Stimmungsszenen eines Pippich, Tomec, Graner. Überraschend war Alfred v. Pflügl mit seinen prächtigen, tieffarbigen Interieurs aus der Peterskirche, Universitätskirche, Stefanskirche, in denen sich die Anschauung der Makart-Zeit fortspinnt. Natürlich kommt auch der Topograph und Lokalhistoriker auf seine Rechnung. Wie viel demoliertes Barock ist hier in Wasserfarbe verewigt, welche reizende und gesunde Typen des bürgerlichen Wiener Wohnhauses von einst. Und welche malerischen Strassenbilder, mit allem Zauber des verpönten Winkelwerks. Man denkt gar nicht gern daran, dass einst auch die Schönlaterngasse etwas Gewesenes sein wird; oder das klassische Griechengassl; oder das wundersame Ratzenstadl. Diese abscheulichen Dinge sind so reizvoll; in Amerika würde sie der Staat als Nationaleigentum erklären und konservieren. Kurz, Altwien hat wieder einmal einen grossen Erfolg. Im französischen Saal ist eine ganze Wand mit dem allegorischen Cyklus Sascha Schneiders: „Um die Wahrheit“ bedeckt, der schon in Düsseldorf viel Aufsehen erregt hat. Es sind zehn Szenen, deren grösste eine Art Predella ist, auf der sich von schwarzem Grunde zwanzig nackte Kämpfer abheben. Sie sind messerscharf gezeichnet, haben eine stumpfe, abstrakte Fleischfarbe, von der sich die blutroten Wunden und Blutstreifen, auch der bläuliche Stahl der



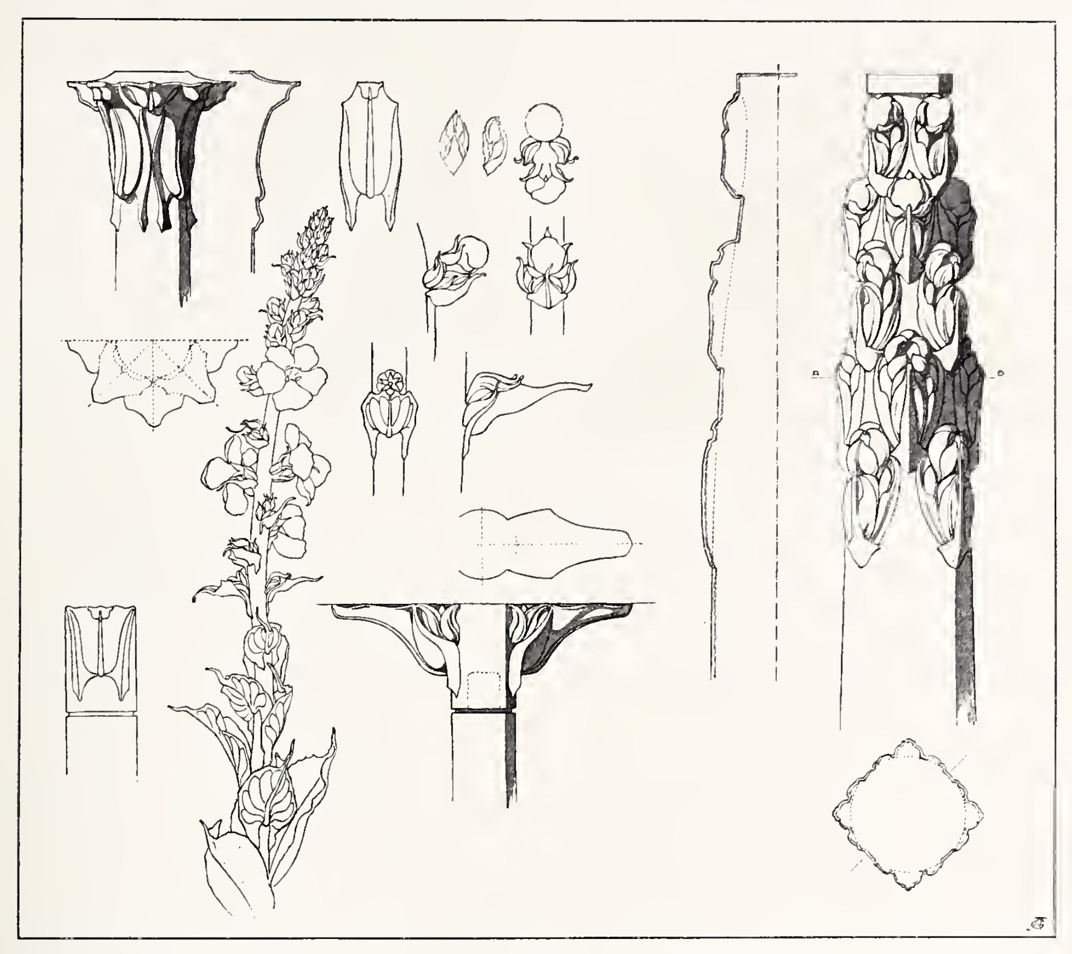
Ausstellung in Bristol, St. Georg's Plaque (Messing) von E. F. Fabian

Waffen unheimlich abheben. Die zahllosen eigentümlichen Überschneidungen, die langen Linien der Speere, die Verteilung der Gruppen, das Alles ist voll modernen Gefühls. Anklänge an das Alte fehlen trotzdem nicht. Die nackten Kämpfer erinnern auffallend an die Federzeichnungen Raffaels in Oxford, mit ihren kriegerisch beschäftigten Aktfiguren, deren einige, wie der Bogenschütze, hier fast identisch wiederkehren. Die Verwendung des Nackten auf schwarzem Grunde erinnert an Vasenbilder. Ebenso wird man bei manchen Gewandfiguren der kleineren Szenen nicht umhin können, an Dürer'sche Apostel in München zu denken. An diesen Meister erinnert auch die pragmatische Behandlung der Formen und die etwas trocken wirkende Lokalfarbigkeit der Töne, überhaupt die Abwesenheit alles Verschwommenen und Duseligen. Von Atmosphäre keine Spur. Das philosophische Gerüst, das der Künstler mit seinen Formen umkleidet hat, der Sinn der Allegorie, ist selbstverständlich dunkel. Das mittlere Bild der oberen Reihe ist eine Art goldene Buddhagestalt. Auf sie beziehen sich die übrigen, priesterlichen, königlichen, philosophenhaften oder lehrhaften Gestalten, deren jede ihre Art von Wahrheit ausdrücken will. Stoff zum Brüten, wenn der Beschauer Zeit und Lust hat. Einige machen viel Eindruck; so der grinsende Mohr im getigerten Gewand, mit dem Fetischstabe, oder das orgiastische gekrönte Weib in Rot und Grün, das sich am Boden wälzt. Das Ganze ist etwas unbestimmt Besonderes, das die bekannten Vielen weniger nachdenklich als . . . heiter stimmt. Die übrigen Wände des Saales sind mit Bildnissen des vor zwei Jahren verstorbenen Berliner Professors Max Koner behängt. Einige (Du Bois-Reymond) sind hier von früher bekannt, wirken aber bei jetzigen Zeitläuften trockener als damals. Koner war der Realist des Berliner Kommerzienporträts, wie man es nennen könnte. Wenn er genauer harmonisiert, wie in dem Sitzbilde des deutschen Kaisers, wirkt er gut; sonst fällt er leicht ins Schnoddrige oder Brutale. Die weiblichen Bildnisse sind weitaus schwächer. Eine andere deutsche Kollektion entstammt dem Nachlass Otto von Faber du Faurs, des Münchner Kriegsmalers, der aus Frankreich so viel Stoff zu Riesenbildern geholt hat. Zu einigen (Panorama von Wörth, Schlacht bei Champigny) sieht man hier schneidige Studien. Der ausgezeichnete Pferdemaler, der 1866 noch als Offizier mitgemacht hat, bekundet sich in vielen kavalleristischen Aquarellen. Weniger erfreulich sind die Orientalia u. dgl., denen man zu viel Pilotismus ansieht. Und noch ein Verstorbener zeigt seine starke Klaue: Jan Matejko. In einem blonden Frauenbrustbild mit den Schmachtlocken von anno dazumal


Ausstellung in Bristol, Tintenfass von B. Cuzner

sieht man ihn zwar in seinen Anfängen, die sich merkwürdig altakademisch ausnehmen, aber die intensiven Farbenstudien aus der Geschichte Polens überquellen von schwerer Kraft. Auch ein Motiv aus Konstantinopel, mit Seewasser, wirkt „voll und ganz".

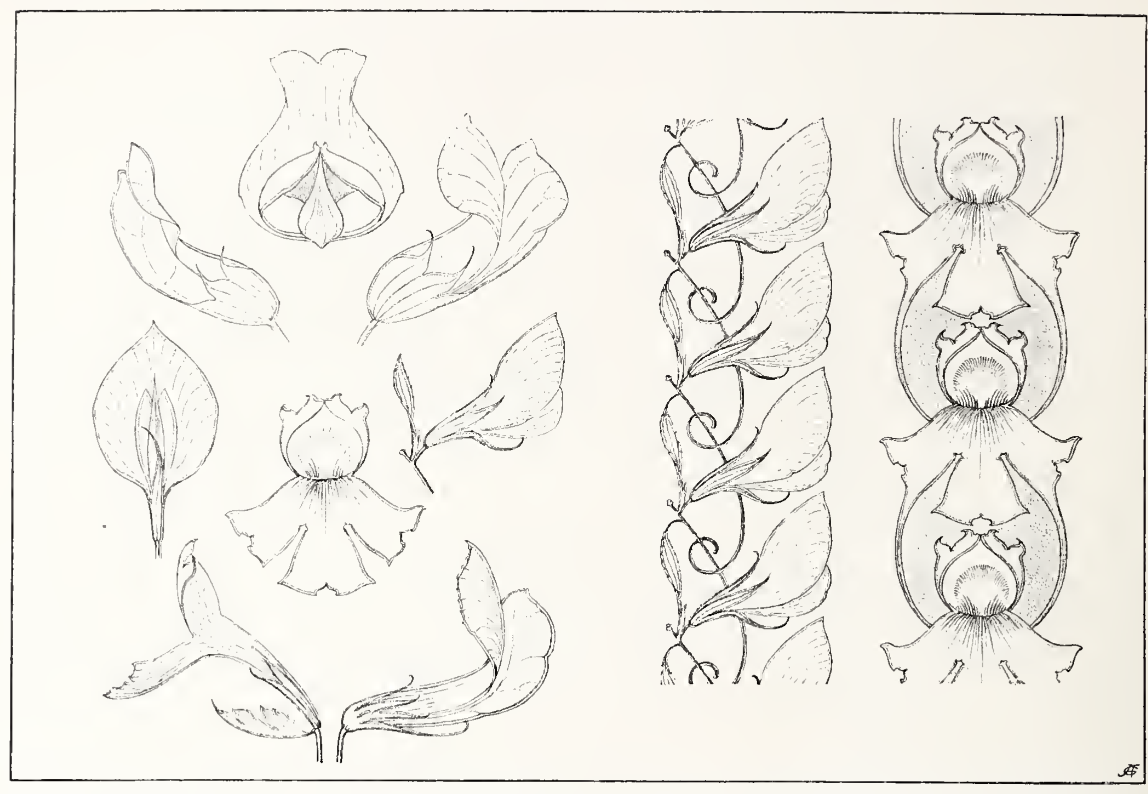
In der eigentlichen Wiener Winterausstellung tritt die Plastik sehr hervor. Der Zumbusch-Schüler Ignaz Weirich hat aus Rom seinen ehernen Gekreuzigten gesandt, der dem Markgrafen Alexander Pallavicini gehört. Ein kraftvoll durchgebildetes, in ernster Empfindung aufgehendes Werk, das ein gutes Horoskop stellt. Der Kopf mit dem links niederhängenden Haar ist das Velazquezsche Motiv. Ein junger Wiener Böhme, Adalbert Eduard Šaff, erfreut durch zwei wandlange Reliefs aus der böhmischen Amazonensage (Šarka, Vlasta). Es sind figurenreiche, etwas zu gedrängte Kompositionen einer mehr im Zierlichen waltenden Hand, die aber doch Temperament hat. Der Stil einer „Venus mit den Zöpfen" hat auch gewiss etwas Nationales. Überhaupt werden sich diese Friese im Stiegenhause des neuen Museums zu Pilsen gewiss gut machen. In die Kosten teilen sich das Unterrichtsministerium und die Stadt Pilsen. Unter den Bildern fällt ein vorzügliches Jägerprortät von Joanowits auf. Dann ein interessantes Phantasieweib von Veith. Mehrere duftige Landschaften von Schäffer, wo eine kühle weisse Nebelluft hinter dicken Baumstämmen wirkt; der Künstler hat neuerdings merkwürdige Ressourcen in sich gefunden. Noch andere Landschaften von Robert Russ, Zoff, Tomec. Eine judithartige Person aus der Münchner Theaterwelt von Lenbach. Eine makkabäische Szene von Jehudo Epstein, mit derbem Kolorismus gegeben. Eine Frühjahrsparade von Ludwig Koch, wo der Kaiser mit grossem Gefolge vorbeigaloppiert (Aquarell). Mittendrin eine lebendige Bronzebüste des Ministers Dr. Rezek von Šaff und allerlei Schmucksachen von Waschmann im erfindungsreichen Pariser Juwelen- und Emailstil. Der Wiener Theodor Bruckner stellt eine Sammlung figuraler Stimmungsbilder aus, auf grünlichen Dämmer gestellt, aber noch nicht reif genug. Auch Emil Strecker in Dürnstein hat eine Kollektion, in der es, bei unzureichender Technik, nicht an pikantem Sehen fehlt. Unsere jüngste Künstlergruppe, der „Jungbund", hat sich drei Kabinette eigens eingerichtet, um ungestört zu wirken. Hier ist Frische, Gährung, Blühenwollen. Nennen wir in der Eile die Tierstücke Ederers (eine Herde Panther in der Arena, ein ungewöhnliches Motiv), die stilistischen Landschaften Barths, die landschaftlichen oder figuralen Studien von Mauch, Gross, Pock (Ulanen), Hollitzer (Manövermotive), die graphischen Sachen von Czeschka, Comploj, Zwickle, die Plastik des Hellmer-Schülers Waterbeck. Um die Vielheit noch vielfältiger zu machen, hat die Kunsthandlung Heinemann in München in einem der grössten Räume ein Bunterlei aus ihren Vorräthen ausgestellt. Es kommen da die berühmtesten Namen vor, aber mehr mit Nebensachen und oft schwach genug. Eine Frühlingsidylle von Segantini zum Beispiel würde man schwerlich von selbst diesem Meister zuschreiben. Von Lenbach sieht man unter anderem die Tänzerin Saharet, die allerdings von Pikanterie sprüht, und einen seiner schwächeren Bismarcke im Zivil. Von Munkacsy einen blühenden Mädchenkopf, von Pradilla eine seiner famosen kleinen Karnevalszenen (hier schon bekannt), von Schleich einige vorzügliche Stimmungslandschaften mit damaligen Dufthimmeln, dann allerlei von Thoma, Löfftz, Hölzel, eine Kleinigkeit von Pettenkofen, eine Unglaublichkeit von Dagnan-Bouveret. Kurz, Sammelsurium. Gern rettet man sich hinüber in den Stiftersaal, wo an die 120 Originalblätter für die „Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" ausgestellt sind. Dass das kronprinzliche Werk ein vornehmes Stelldichein für unsere sämt-



Aus dem Salzburger Fachkurse, Studie einer „Königskerze“ in Beziehung auf die Holzschnitztechnik, von A. Bayer

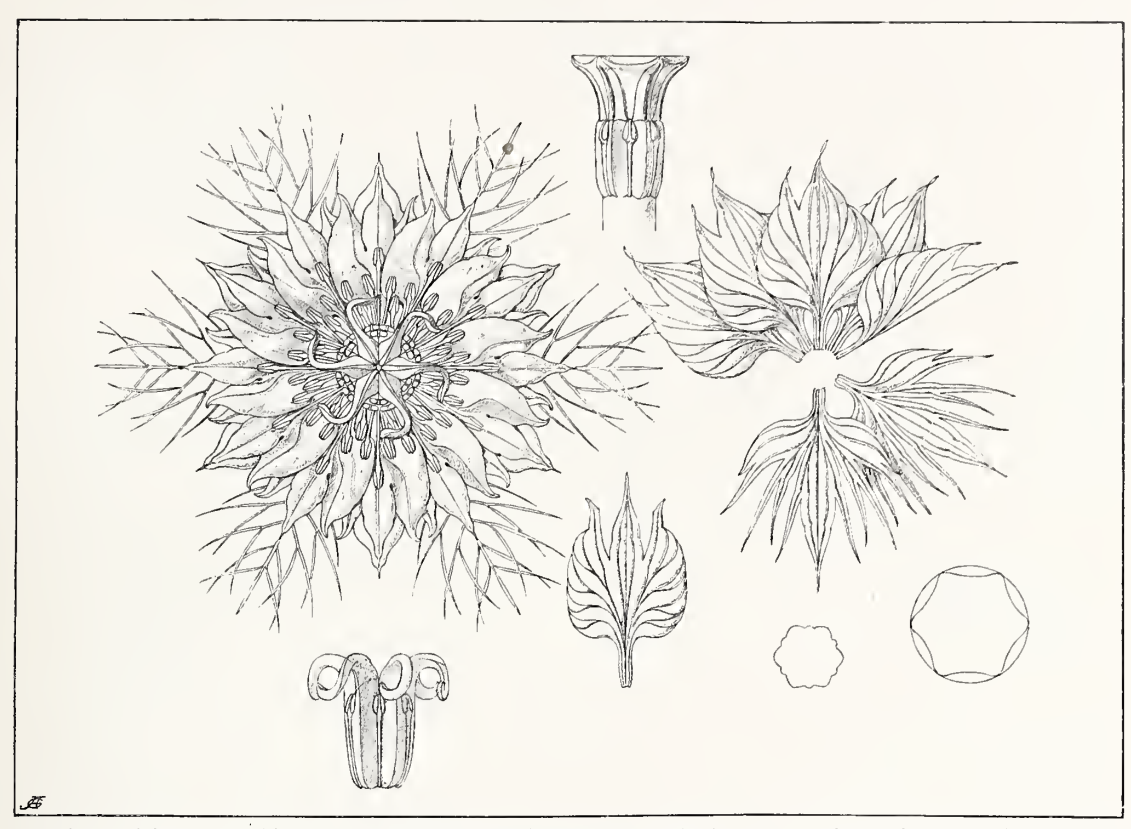
lichen Meister der Illustration war, ist bekannt. Es muss aber auch eigens betont werden, dass es eine Hochburg des Holzschnittes war und geblieben ist, während ringsum in der ganzen Welt die photomechanischen Vervielfältigungsarten sich der gesamten Illustration bemächtigten. Mit der Vollendung des Werkes hört nun dieser heilsame Einfluss leider auf. Einstweilen erfreut man sich jetzt der ausgestellten Originalzeichnungen eines Schindler, Russ, Charlemont, Ottenfeld, Schrödl, Zetsche und wie sie alle heissen. Eine Häusergruppe bei Gries trägt den Namen der Erzherzogin Stephanie. Alle diese verschiedenen Individualitäten treten in diesen Blättern so handschriftlich echt hervor, dass sie einen neuen intimen Reiz gewinnen. Eine kommende Zeit wird in diesem Archiv gewiss mit lebhaftem Interesse blättern.

SEZESSION. Die XV. Ausstellung der Sezession lässt zur Abwechslung wieder einmal das Ausland in den Vordergrund treten. Die Krakauer „Sztuka“ füllt einen ganzen Saal, Wilhelm Leibl ein ganzes Kabinet, Graf Kalckreuth ein ganzes Rondell, freilich auch Rudolf Alt einen ganzen Salon. Dieser und das Wiener Kunstgewerbe bedeuten die einheimische Note. Die Räume sind sehr interessant gestaltet. Der runde Mittelsaal durch Leopold Bauer, mit einer vorzüglich erfundenen matt-dunkelroten Seidentapete von Koloman Moser. Dieses Rot und der weisse Putz der oberen Flächen sind die einzigen Farben in diesem ganz zirkularen Saal, der stereometrisch wie koloristisch das absolut



Aus dem Salzburger Fachkurse, Abgeleitete Blütenform der „Wicke“, des „Augentrostes“ und der „Hauhechel“, ornamentale Anwendung, Studie von J. Steindl

Einfache darstellt. Das Alt-Zimmer ist von Moser ausgestattet, auch in Weiss, mit lattenartigen Ständern, die oben durch hellgelbe Säulchen Nischen für Blumenvasen bilden. Für Blumentöpfe wollen wir lieber sagen, weil das altwienerischer klingt. Ein drittes, schon etwas aparter gemeintes Raumgebilde ist eine Saalestrade mit geistreich hingestuftem Wandbrunnen (von L. Bauer), der im Sinne seines Materials von grünlich irisierenden Glaskacheln (unser Erfolg in Düsseldorf!) ersonnen ist. Diesen Spaun'schen Glaswürfeln entsprechen Glasquadrate, welche die weisse Kachelwand um den Brunnen sprenkeln. Den Aufgang zur Estrade hat J. Andri mit Brüstungen versehen, deren vergoldete Ständerköpfe sein Schnitzmesser in die Köpfe einer ganzen hochgrotesken Familie verwandelt hat. Unter dem Wiener Nachwuchs an Raumgestaltern zeichnet sich Wilhelm Schmidt aus, von dessen Speisezimmer in Mahagoni (ausgeführt von Friedrich Otto Schmidt) man sagen kann, dass es das absolute Mahagoniprinzip verkörpert. Wände und Decken sind durchaus spiegelndes Mahagoni, das sich über sämtliche Wandmöbel (Schränke, ja selbst den Kamin) mittelst ebenso glatter Türen hermetisch schliesst. Man hat den Eindruck eines Vexirkabinets. In dieser amüsanten Gegend der Ausstellung hat auch die jugendliche Gruppe: „Wiener Kunst im Hause“ ihr Heim aufgeschlagen. Gut, neu und billig ist hier die Devise; man soll nicht reich sein müssen, um modern ausgestattet zu leben. Es wird durchaus in der Richtung Hofmann-Moser gearbeitet, und mit dem Talent, das man bereits kennt. Die Damen Baronesse Gisela Falke, Else Unger, Jutta Sika, Marietta Beyfuss haben an Anstelligkeit und Erfindungslust für die verschiedensten Stoffe, vom Ton und Glas bis zum Linnen und Papier, nicht eingebüsst. Die Herren Schmidt, Messner, Powolny und Andere kommen ihnen gar nicht mehr nach. Ihre Meister gehen freilich mit gutem Beispiel voran. Die Wiener Gobelintechnik der Frau Leopoldine Guttmann, wie man sie an Rollers eigens dafür organisiertem Altarbild betrachten kann, die neuen, lilienhaft schlanken Kelchformen für Glas und Silber von Hoffmann und Moser, die pikanten Eigen-



Aus dem Salzburger Fachkurse, Abgeleitete Blütenform der „Jungfer im Grünen“ in Beziehung auf plastische Verwertung, Studie von A. Bayer

heiten der Bauer'schen Möbel und Anderes mehr geben viel Anregung. Dieses Element findet in der Ausstellung grossen Anklang. Bewunderung erregt, wie jedesmal in diesen letzten Jahren, Rudolf von Alt. Alle vier Wände seines Zimmers sind mit seinen Bildern behangen, aus älterer und neuerer Zeit; von 1829 (!) bis 1902 (!!). Jenes frühe Datum zeigt ein kleiner Niederblick auf Salzburg, in haarfeinen Linien und wasserdünnen Färbungen. Und im Sommer 1892, vor und nach seinem neunzigsten Geburtstag, hat er in Goisern diesen prächtigen Apfelbaum gemalt, den er bis in das letzte Fältchen seiner moosigen Rinde ergründet, und auch jenes grosse Blatt mit dem Ramsauergebirge im Hintergrunde. Merkwürdig genug übrigens, dass es Hauptblätter seiner letzten Jahre gibt, wie den Stefansplatz von 1898, die noch nicht verkauft sind. Dieses Blatt, mit seiner ernsten historischen Haltung und festbegründeten Vortragsweise, würde genügen, einen anderen Maler berühmt zu machen. Eines der Meisterblätter aus früherer Zeit ist die grosse Aquarellskizze der Enthüllung des Erzherzog Karl-Denkmals (1860). Mit flüchtigster Hand ist da die ganze glänzende Militärparade frisch aus dem Augenblick herausgegriffen und nach allen ihren malerischen Werten andeutungsweise gekennzeichnet. Im runden Mittelsaal hängen die 29 Gemälde des Grafen Leopold Kalckreuth. Gemälde jeder Art: vom häuslichen Interieur, mit Bildnissen von Weib und Kind bis zur Freiluft zu Lande und zur See. Das eigentlich Verbindende, wenn man sich rasch in diesem Kreise umsieht, ist doch mehr die kräftige Handschrift, als die malerische Persönlichkeit, die bei diesem Künstler vielerlei äusseren Einflüssen unterliegt. In seinen Anfängen auf Millets Spuren, geriet er dann in die nahe Nachbarschaft Uhdes, Whistlers, Blanches und noch Anderer. Bei dieser grossen Eindrucksfähigkeit ist es eigentlich zu verwundern, dass sich in ihm doch alles in einer gewissen kalckreuth'schen Weise verarbeitet. Vortrefflich sind zwei grosse

Bilder in seiner zuerst gepflegten Dämmerungsstimmung: Porträt seiner Gattin im Freien und Hirtin mit Kühen. Dann seine Kinder im Feuerschein des Christbaumes, ein Uhdesches Problem. Dann seine Gattin in der Stube, die Türe öffnend. Zwei männliche Porträts, in der Farbe schwerfällig, sind sehr vertiefte Charakterstudien von provinziellem Reiz. Seine jüngsten Hamburger Hafenbilder haben nicht die Atmosphärik Grethes, aber, so lange der Masstab mässig bleibt, Saft und Kraft. Immerhin wird er sich in die Salzwasserstimmung erst noch hineinarbeiten müssen.

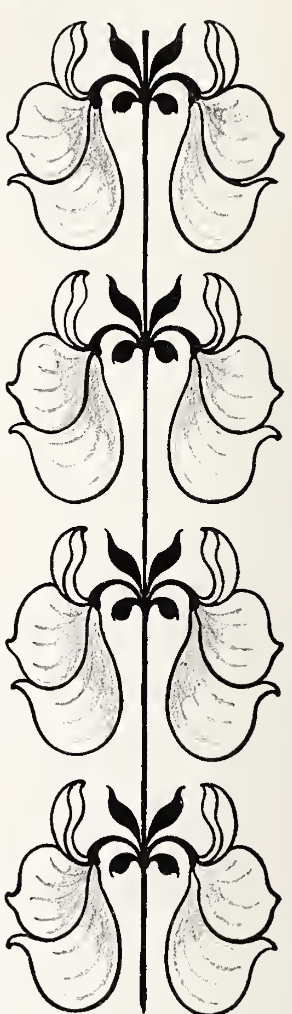


Einen grossen Erfolg haben die hier schon lange erwarteten Polen, die gleich ihr ganzes Klima mitgebracht zu haben scheinen. Ihr nationaler Zug ist so merkwürdig stark, dass ihnen aller Pariser Schliff nichts anhaben kann. Und dieser Zug liegt nicht bloss in den Stoffen, in der Landschaftlichkeit oder Sittenbildlichkeit, oder in der Typik ihrer Köpfe und Gestalten, sondern in ihrem ganzen Empfinden, in ihrer Lebensauffassung, in dem steten historischen Blick nach rückwärts, in dem Gemisch von Reue, Gram, Stolz und Hoffnung, der ihre Atmosphäre ausmacht. Schon in der Anordnung ihrer Ausstellung bekundet sich dies. Ihre Kunstwerke bilden eine Allee der Schmerzen, einen grossen „Strom von Traurigkeit", wie sich der Bildhauer Szymanowski ausdrückte, an seiner ergreifenden Statue des dichtenden, im Dichten ohnmächtig werdenden Mickiewicz vorbei, bis zu jener abschliessenden Landschaft: „Die Erde", von dem jungen Ferdinand Ruszczye, die diesen ganzen Planeten wie eine Art Symbol der freudlosen Plage darzustellen scheint. Beide Künstler bringen auch sonst noch interessante Sachen, Szymanowski unter anderem eine Gruppe: „Mutterkuss", von tief zerwühltem Charakter (Rodin!) und ganz famose Grotesken (Tritonen etc.) in farbigem grès Muller. Josef Chelmonski, der daheim grosse Verehrung geniesst, macht mit seinem Schnee, in dem ein Schwarm Rebhühner herumtrippelt, Aufsehen. Es ist polnisches Japan. Aber seine Kirchenszene und eine mit unbändigen Pferden („Auf dem Vorwerk") sind noch polnischer und das ist ihre Stärke. Auch in den Entwürfen Wyspianskis für Kirchenfenster, mit Märtyrer- und Tyrannen-Solisten, lebt dieser Geist. Es ist Zorn darin und alle Formen scheinen in diesem Zorn aufzuflammen. Interessant sind die neuesten Bilder Josef Mehoffers. Ein „seltsamer Garten" mit seltsamstem Blau und Grün und einer echt goldenen Riesenlibelle in der Luft; das richtige Farbenmärchen. Dann die

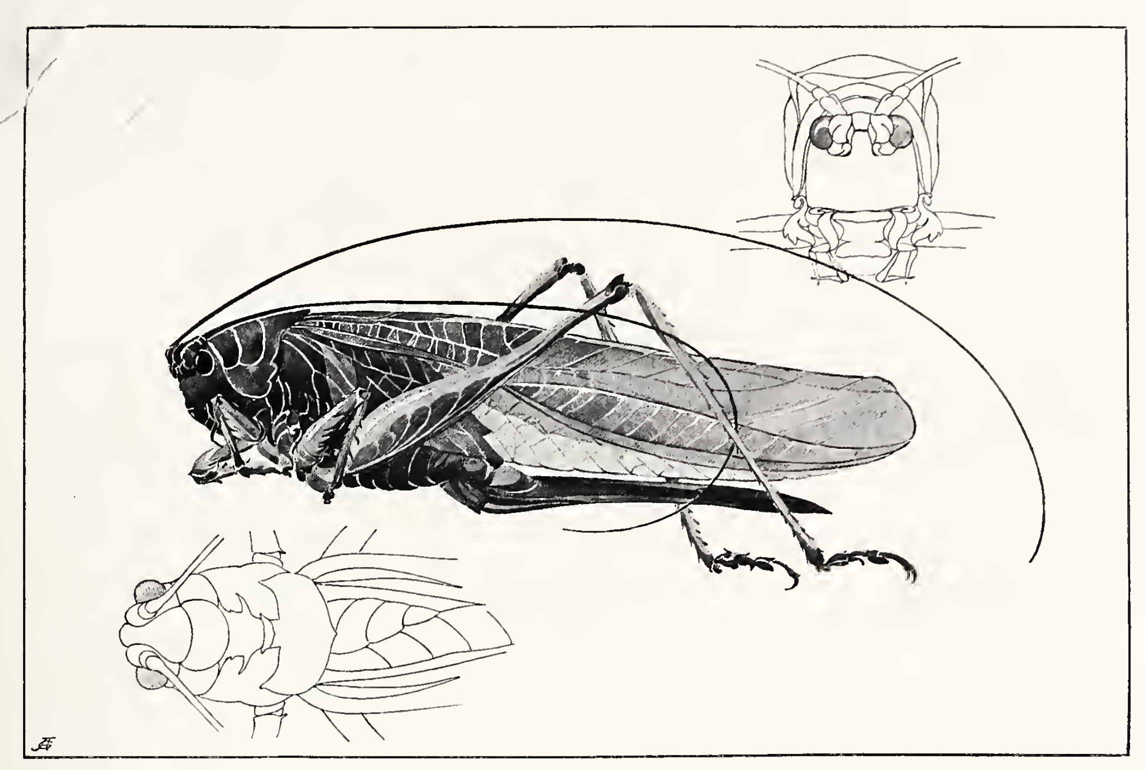




Aus dem Salzburger Fachkurse, Knospe vom Eisenhut und ornamentale Anwendung, Studie von H. Zeh



Aus dem Salzburger Fachkurse, Blüte vom Eisenhut und ornamentale Anwendung, Studie von H. Zeh



Aus dem Salzburger Fachkurse, Dekorative Studie einer Heuschrecke, von J. Schottenhaml

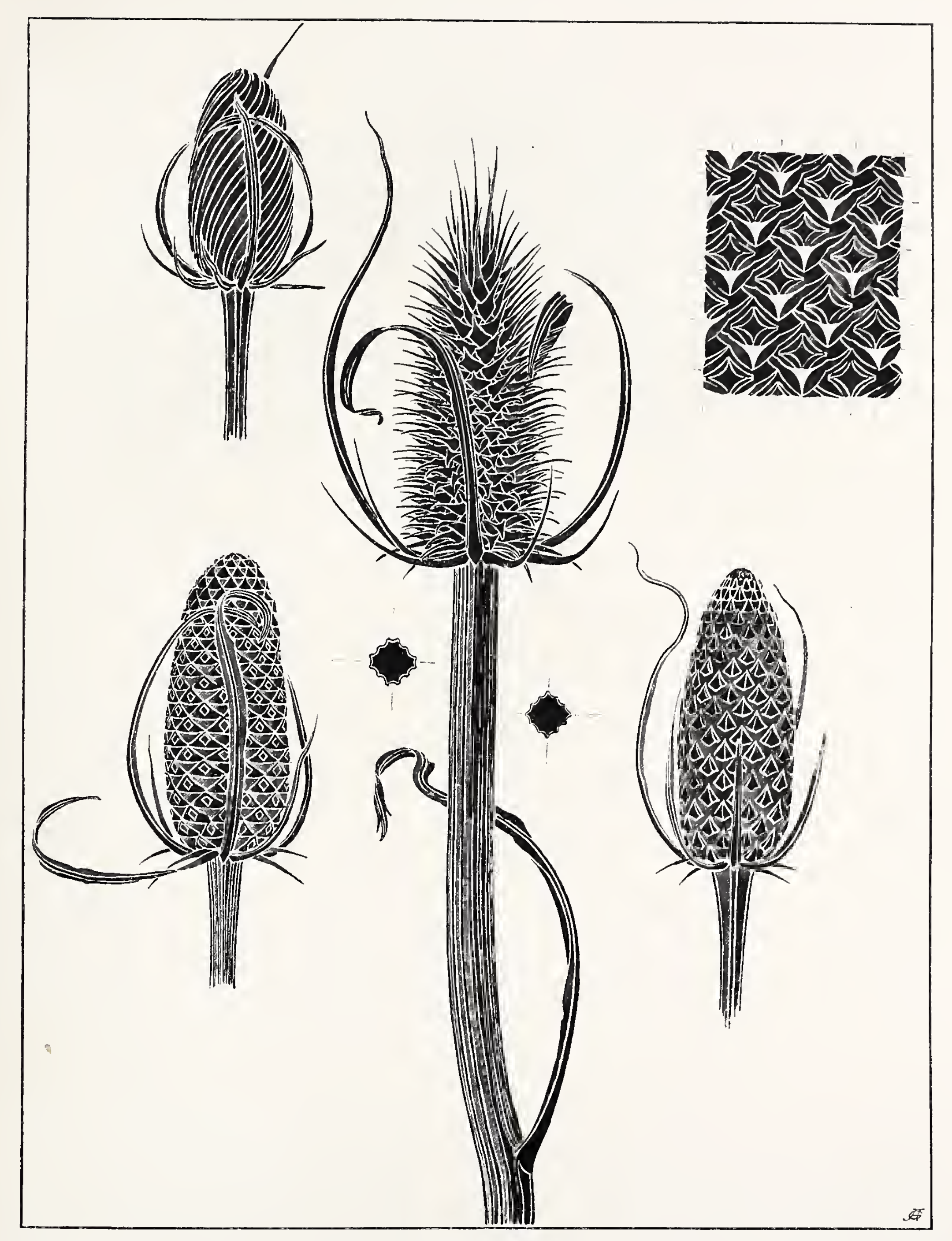
Aquarellskizzen für Kirchenwände (Schatzkammer am Wavel, Kirche in Pockl), in denen er gleichfalls die reichsten, brennendsten Töne anschlägt. Von Malczewski, dem Maler der berühmten „Etappe", ist ein „Frühlingslied" allermodernster Art zu sehen, von Falat ein drastisches Eisenbahnbild mit weissen Rauchphantomen, die über die bunte Erde hinkugeln. Von Stanislawski nachdenkliche Landschaften, von Axentowicz trauernde Mädchenseelen, von Wyczolkowski kühn pointierte Porträts, von dem jungen Konstantin Laszczka allerlei kleine Plastik von erkennbar eigenem Zug. Im Leibl-Zimmer hat man eine Anzahl Prachtstücke des verstorbenen Meisters vereinigt. Darunter jene unvergleichliche Rückenstudie eines bäuerlichen Frauenzimmers, mit jedem Stich am Mieder und jedem Fältchen an der blauen Schürze. Das hätte sich Holbein vermutlich von ihm schenken lassen. Dazu dann lebensgrosse Porträts und Mädchenstudien in seiner breiter hinwischenden und dennoch so scharf in den Linien sitzenden Weise. Es fehlt uns an Raum und Zeit, jedem Pinselstrich nachzugehen, aber es wäre ein Vergnügen. Schliesslich sei der mannigfaltigen guten Plastik gedacht, die sich unter die Bilder und Kunstgewerbesachen mischt. Von Bartholomé, Saint-Marceaux, Dampt (auch eine Holz-Elfenbeingruppe von feinem Reiz), Gardet (der bekannte Onyx-Kakadu), von Gosen (Heine-Statuette), Wrba (kräftig wimmelndes Relief) u. s. w. Sehr gern sieht das Publikum die mancherlei Schmucksachen von Ashbee (so an nordischen Bauernschmuck gemahnend), Simpson (so in der Mackenzieweise), Boutet de Monvel (so in der Boutet de Monvel'schen Weise) und noch anderen Parisern. Ohne Schmuck würde heutigentags eine Ausstellung gar zu — schmucklos aussehen.

HAGENBUND. Mit einer sehr hübschen Ausstellung hat der „Hagen" sich für den Vorwinter eingestellt. Mit einer gemütlichen sogar, denn es weht etwas wie häusliche Luft durch seine Räume. Josef Urban hat sie im Sinne des Altwien von heute eingerichtet und man begreift, dass in dem niedlichen Oktogon, das sich auf der Düsseldorfer Ausstellung so gut gemacht hat, aquarellierte Federzeichnungen Walter Hampels



Aus dem Salzburger Fachkurse, Komposition in den Raum, Motiv: „Yucca“, Studie von H. Zeh

hängen, die jeder Mensch für Altwiener Farbenstiche halten würde. Dieser Raum, hellgrau mit applikierten Guirlanden von silbergrauer Seide, enthält auch die Möbel Urbans, die in Düsseldorf für amerikanische Rechnung so viel gekauft wurden. Einen runden Tisch und drei Lehnstühle, von hellem Mahagoni mit helleren Ahorneinlagen, sehr standfest und zirkulär, nur durch Kreissegmente, drei für den Tischfuss und je zwei für jede Stuhllehne, belebt. Unter den Hagenbündlern ist der Fleiss zu Hause und so ist die Ausstellung recht reichhaltig. Porträt, Landschaft und Plastik stehen voran. Ludwig Ferdinand Graf bringt mehrere Bildnisse, darunter das ganz reizende seines eigenen Kindleins, hell in hell gemalt, „obgleich“ in Öl, und eine lebensgrosse Dame mit rötlichem Haar, gegen das die Töne der Umgebung fein abgewogen sind. In einigen Landschaften mit Regenbogen, Sonnenuntergang und so fort gewinnt Graf dem Lichtphänomen einen eigenen Transparentstil ab. Viel Talent spricht aus den grossen Bildern F. von Radlers. dessen rotmähniges Mädchen und eine zweifigurige Aktstudie (Öl) sich durch keckes Wirtschaften im Fleischton auszeichnen. In Schiffs grossem dekolletiertem Damenbild ist dieser schon zu einer dunklen Harmonie gelangt. In einer Golz'schen Profildame schwebt, wie immer, viel



Aus dem Salzburger Fachkurse, Decorative Studie einer „Weberkarde“ in Beziehung auf die Kerbschnittechnik, von A. Bayer

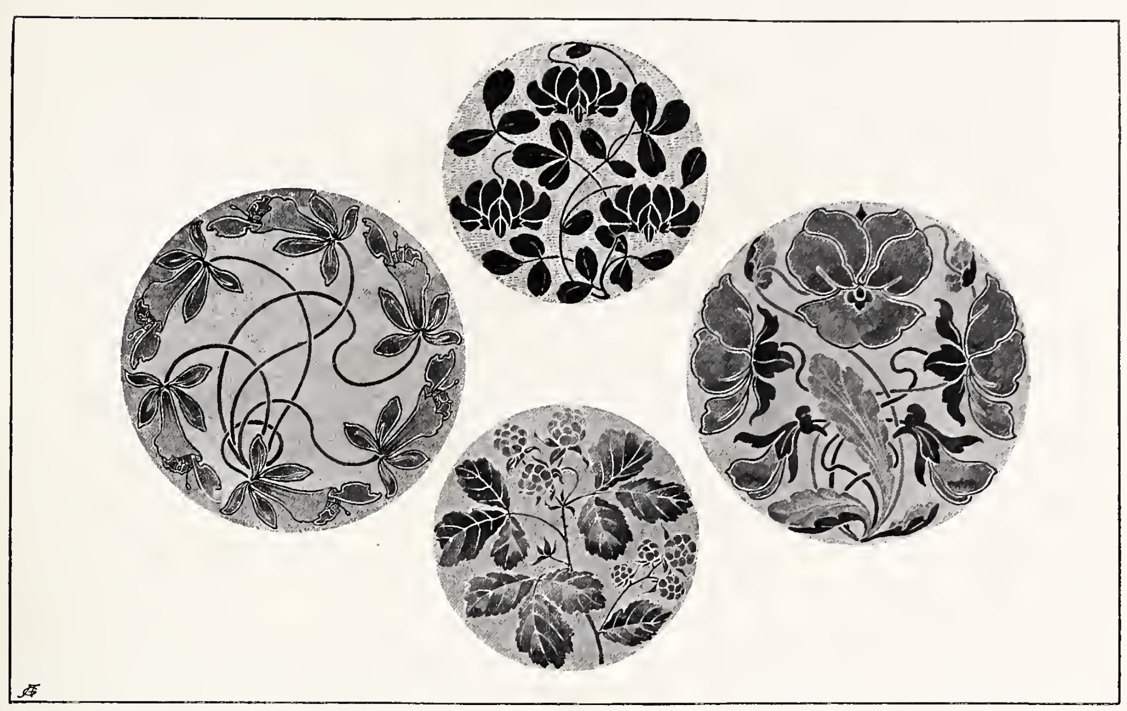
Unbestimmtes mit, was aber zugleich ihren Reiz bildet. Ein weiblicher Kopf von Leona Abel hat gutes Helldunkel. Ganz auffallend ist der eindringliche Quatrocento-Stil bei den (zum erstenmal ausstellenden) jungen Künstlern Walter Fraenkel (Condotiere) und Louise Hahn (David), die sich auch gegenseitig in der nämlichen dunklen, scharf geschnittenen Typik konterfeit haben. Vorzüglich sind einige Landschaften von Wilt, Ranzoni, Luntz,



Aus dem Salzburger Fachkurse, Ornamentale Verwertung einer Platterbsen-Studie, von V. Kryciński

Hayek, dem Münchener Zügel-Schüler O'Lynch of Town, einem Irländer, der hier zum erstenmal erscheint und die breitesten Tieftöne anschlägt, dann Bilder von Germela, Konopa und der übrigen Gemeinde. Widter bearbeitet den Marmor eigenhändig, die beiden jungen Tautenhayn bringen treffliche Musikerporträts in Bronze, Gurschner unter seinen neuesten Bronzen einen Automobilpreis, der ein fahrendes Ungetüm dieser Art mit lebensgefährlicher Echtheit wiedergibt, der junge Stundl, dessen leidender Frauenkopf viel Ausdruck hat. In Leo Kober lernt man einen Karikaturisten von grosser Drastik kennen; die komische Familie, die er da Mann für Mann in Tempera setzt, wird sich nicht bedanken. Auch die Radierer Wesemann, Cossmann und Pontini sind gerne gesehen.

KLEINE AUSSTELLUNGEN. Im Salon Pisko sind zwei interessante deutsche Maler zu Gaste: Lesser Ury (geb. 1862 im Posen'schen) und der Breslauer Professor Max Wislicenus (geb. 1861). Beide sind farbige Naturen, die eine vor allem farbige



Aus dem Salzburger Fachkurse, Komposition in den Raum. Motive: Hornklee, Orchidee, Viola, Brombeere, Studie von G. Miksch

Natur darstellen. Lesser Ury ist der weitaus Stärkere. Er weiss seine malerische Weltanschauung mit starken, schweren, aber wie zerstäubt gebrachten Farbenmassen auszudrücken. Seine Landschaften sind natürliche Märchen, in denen die Farben ein Quiproquo aufführen. Schwarzgrüne Waldschatten durch unumwundenes Ultramarin auszudrücken, ist gewiss etwas derartiges. So ist eines der besten Bilder der „Monte Baldo", ein tief blauviolettes Gebilde, dessen Gipfel in zehnerlei Purpur glüht. Und doch ist es wahr, indem es seine eigene Wahrheit hat. Gewisse Bilder mit wehendem, graugrünem Laub erinnern an Corot, gewisse grosszügige, langwellige Hügellandschaften an Volkmanns so lineare Eifelbilder, wir hätten fast Eifeleien gesagt. Aber gerade diese letzten sind durch die tiefe Farbe wesentlich gesteigert. Auch das Bildnis behandelt Ury in dieser Weise, rein auf den Farbenfleck hin, der aber von verwischter, in der Substanz gelockerter Art sein muss. So das Porträt des Direktors Schlenther, für dessen dichteres Gefüge dies doch nicht der richtige Stil ist. Auf besonderen Eindruck ist der Künstler in dem wandgrossen Bilde „Jeremias" aus. Der Profet schlummert auf Bergeshöhe, er und die Erde eine einzige schwarze Schattenmasse, und über ihm weitet sich der gestirnte Himmel mit seinen Nebeln und Flimmern. Die Konzeption ist gross, in der Ausführung fehlt das Luftige, Brütende, Lauschende, unbestimmt Webende, das solche Szenen bei Klimt haben. Das Mystische ist mit zu derben Mitteln gegeben. — Wislicenus bringt mehrere grosse, zu ungleichwertige Akte, einige Porträts und Landschaften, deren Hauptwert in einem feurigen Sonnenspiel eigenen Schlages liegt. Das beste Stück ist ein Porträt seines Töchterchens, in rotem Kleide, vor rotem Wandschirm, das blonde Gelock überall umhergesponnen, das Braun des Strumpfes und Schuhes — das Kind liegt und hält ein Bein mit der Hand in die Luft — gut hineinharmonisiert. Also ein keckes, Alexandersches Arrangement, mit Besnard'scher Appretur, der Kopf freilich deutsch empfunden.

JULIUS V. BERGER. Der plötzliche Tod dieses tüchtigen und beliebten Künstlers (19. November) hat weite Kreise in Betrübnis versetzt. Berger war 1850 in Neutitschein geboren und Schüler Ed. v. Engerths. Er hatte in jungen Jahren — es war die Makart-Zeit —

eine auffallende sinnliche Frische, die namentlich in seinen Federzeichnungen und leichten Aquarellen mühelos ausströmte. Er war damals mit viel Graphik dieser Art beschäftigt; Festblätter, Programme, Ehrenbriefe trugen gern seinen Stempel. Die anmutige Allegorie wurde ihm zur geistigen Heimat. Es leuchtete auch aller Welt ein, dass er 1881 Professor an der Kunstgewerbeschule wurde; weniger, dass er 1887 in gleicher Eigenschaft an die Akademie vorrückte. Er raffte sich indessen auf, als er durch Hasenauer den Auftrag erhielt, für den Goldsaal des kaiserlichen Hofmuseums das über 40 Fuss lange Deckenbild: „Die Kunstmäcene des Hauses Habsburg-Lothringen" zu malen. Die berühmten Kunstfürsten sind da mit ihren besten Künstlern in einer (etwas zu wesenlosen) Architektur gruppiert und bilden eine helle Szene, deren Interesse weniger in der farbigen Symphonie, also nach der dekorativen Seite, als in der zierlichen Zeichnung und überhaupt sorgfältigen Durchführung der Figuren liegt. Für den Justizpalast malte er Allegorien (Triumph der Tugend über das Laster, Strafrecht und Kinderschutz), in denen er sich weniger geniert fühlt. Die Farbenskizze dazu in der akademischen Galerie. In der kaiserlichen Galerie hängt sein Bild: „Der Hymensaltar". In den letzten Jahren wurde sein Genre immer altmeisterlicher; zuletzt noch in einem Interieur, das sein Atelier voll alter Möbel und Kunstsachen mit der Stillebenbravour der Siebziger-Jahre darstellte. Als Mensch war er bescheiden und harmlos, in Gesellschaft still, in seinen Äusserungen ungemein zurückhaltend. Im ganzen eine sympathische Erscheinung.

RUDOLF VON ALT. Der neunzigste Geburtstag Rudolf von Alts hat selbstverständlich im In- und Auslande lebhaftes Interesse erregt. Es dauert auch jetzt noch an, und das Alt-Zimmer in der Ausstellung der Sezession ist ein lebender Beweis dafür. Auch die Kunstzeitschriften haben reichlich das Ihre getan, um auf den Gefeierten ein möglichst deutliches Licht zu konzentrieren. Die schöne farbige Beilage, die unser Heft bringt, verdanken wir dem Entgegenkommen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, deren Zeitschrift: „Die Graphischen Künste" ihren XXV. Jahrgang mit einem solennen Alt-Heft — einem wahren Jubelheft auch hinsichtlich des Bestandes der Zeitschrift — abgeschlossen hat. Ein Vierteljahrhundert „Graphischer Künste", womit wäre es besser zu markieren als mit dem Lebensbilde eines so grossen Graphikers wie Rudolf Alt? Auch entspricht es durchaus dem Charakter der Zeitschrift, dass die vortreffliche Alt-Studie aus der eleganten Feder Julius Leischings, Direktors des Brünner Kunstgewerbemuseums, die den Hauptinhalt des Heftes bildet, auf die graphische Tätigkeit des Meisters, also seine Frühzeit, ein besonderes Gewicht legt. Sowohl biographisch als illustrativ ist diese weniger gekannte Epoche Alts mit liebevoller Sorgfalt erkundet und durch mancherlei interessante Züge erhellt. Die technische Entwicklung seiner Kunst, die Geschichte seiner Handschrift, wie man sagen könnte, steht dabei mit im Vordergrunde; desgleichen seine künstlerische Herkunft von Vater Jakob Alt und seine malerisch-zeichnerischen Beziehungen zu ihm. Diesen Charakter hat denn auch das ausgewählte Bildermaterial, das in vorzüglicher Wiedergabe den Aufsatz schmückt. So das wenig gekannte Bild des jungen, am Fenster zeichnenden Rudolf, 1835 von seinem Vater aquarelliert. Auch Lithographien und Radierungen Rudolfs werden mitgeteilt. Zwei seiner schönsten Aquarelle sind in grossen radierten Tafeln gegeben, die Klosterneuburger Stiftskirche von Wörnle, der Titusbogen (1872) von William Unger. Die Albertina, Fürst Franz Auersperg (Schloss Zleb), die Sammlungen Lobmeyr, Miller zu Aichholz, Dr. Heymann u. s. w. haben zur Kenntnis der entlegeneren Alt-Kunst manche wertvolle Vorlage beigesteuert. Das uns überlassene Aquarellblatt „Dürnstein" ist vom Jahre 1841. Man kann nur staunen über diese Meisterschaft in Licht und Farbe zu so früher Zeit. Das Blatt ist ein trefflicher Kombinationsdruck aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Bei diesem Anlasse können wir übrigens nicht umhin, die neueste künstlerische Publikation der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst zu erwähnen. Es ist dies das grosse Prämienblatt für die Mitglieder, eine Unger'sche Radierung nach Stucks Bacchanal. Das Erste, was an diesem ungewöhnlichen Blatte auffällt, ist die



RUDOLF VON ALT, «DÜRNSTEIN»

AUS DEN «GRAPHISCHEN KÜNSTEN», VERLAG DER GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST, WIEN





Aus dem Salzburger Fachkurse, Plastische Studie „Hähne", von H. Fuss

koloristische Macht, die der Radierer zu erzielen wusste. Die Kraft der grossen hellen und dunklen Massen, die reiche Stufenfolge von Mitteltönen, die Ausgiebigkeit des Gesamttones geben diesem Kunstwerke einen ungewöhnlichen Reiz. Es ist eines der Prachtblätter des Künstlers. Zugleich sei auch wieder einmal ein Wort über die „Bilderbogen für Schule und Haus" gesagt, dieses vom Unterrichtsministerium empfohlene Bilderwerk, das in der Tat ein kräftiges Wörtlein der Fürsprache verdient. Es ist davon soeben die vierte Serie von 25 Bildtafeln erschienen, womit diese graphische Bildergalerie aus unserer Heimatswelt auf 100 Blätter gebracht ist. Wenn man bedenkt, dass unsere ersten Künstler daran mit vollwertigen Arbeiten beteiligt sind und dieser Bilderschatz in der Volksausgabe um 3 Kronen die Serie (von 25 Blatt) zu haben ist, so kann man nicht umhin, dieser Tat, beste Kunst ins Volk hineinzutragen, allen Erfolg zu wünschen. Das Werk ist aber auch in einer Liebhaberausgabe, zu 10 Kronen die Serie, und in einer Luxusausgabe auf Japanpapier, mit eigenhändigen Unterschriften der Künstler, zu 100 Kronen die Serie zu haben. Leider gestatten die vorhandenen, oder vielmehr nicht vorhandenen, Mittel einstweilen nicht mehr, das Unternehmen fortzusetzen. Aber wir möchten auf die Hoffnung nicht verzichten, dass dieser Abschluss kein endgiltiger ist.

KLEINE NACHRICHTEN

BERLINER DEKORATIVE CHRONIK. NEUE INTERIEURS. Symptomatisch dafür, wie der Einfluss der dekorativen Bewegung vorwärts dringt, ist die Stellungnahme der Grossindustrie zu ihr. Noch vor wenig Jahren war das Dekorative die Sonderkultur weniger, und seine Produkte die Spezialartikel einiger Geschmacksmagazine und Kunstsalons. Jetzt hat es grössere und verzweigtere Lebensbeziehungen gewonnen, und es wird mit ihr kaufmännisch spekuliert. Die Bedeutung der Künstlersignatur für einen Gebrauchsgegenstand hat allgemein zugenommen. Die Teppiche, Tapeten, das Leinenzeug, die Lampen und Leuchter, die Seidenstoffe, die Marke und Namen eines Künstlers tragen, werden jetzt in Geschäften geführt, die früher, anspruchslose Durchschnittsmassenerzeugnisse ohne jeden Ehrgeiz artistischer Prägung verkauften.

Ein sehr deutliches Zeitcharakteristikum für diese Umwandlung gibt jetzt das grosse Warenhaus Wertheim, das neben der breiten Chaussee der Alltagsware eine grosse



Aus dem Salzburger Fachkurse, Bewegungsstudien nach einem lebenden jungen Marder, Verkleinerung auf $^1/_{10}$ der Zeichnung



Aus dem Salzburger Fachkurse, Bewegungsstudien nach einem lebenden Truthahn, Verkleinerung auf $^1/_{10}$ der Zeichnung

künstlerische Provinz errichtete mit Bildern, Antiquitäten, Bronzen und das in logischer Weiterentwicklung dieser Tendenzen, soeben die Ausstellung einer Gesamtanlage moderner Wohnräume begründete.

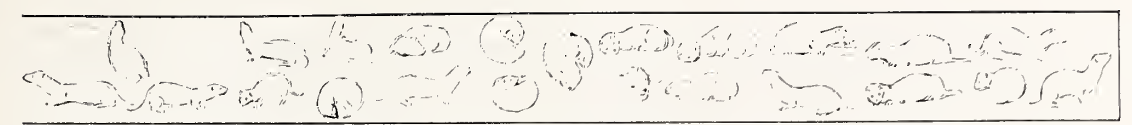
Unter der Regie des geschmackvollen und feingeistigen Curt Stolding vereinigten sich zu dem Gesamtkunstwerk zwölf Künstler, darunter Persönlichkeiten wie Peter Behrens, August Endell, Richard Riemerschmid, Bailli Scott, Paul Schulze-Naumburg.

Der Auftrag war künstlerisch erteilt, die Ausführung hat leider keine Lösung von zwingender Wirkung ergeben; es erscheint zweifelhaft, ob gerade durch solche, im Folgenden noch zu durchmusternde Beispielgalerie das Publikum geklärt und für geläuterten sicheren Geschmack gewonnen werden wird. Für den Betrachter aber kommt aus dieser Beschauung so vieler im einzelnen ganz verschiedener dekorativer Temperamente allerlei Anregung, und auch die Versuche, die als verfehlt bezeichnet werden müssen, erscheinen als documents humains.

Man lernt erkennen, wie sich in verschiedenen Köpfen die Aufgabe und die Entwicklung der angewandten Kunst malt, man belauscht Experimentierprojekte, Forschungsreisen in fremde Formenwelten und Rückkehr in alte, die mit neuen Augen angesehen und neuen Geist erfüllt werden; man streift in diesem Wandelpanorama Naturforscher, Mystiker, Pädagogen, Lebenskünstler und Grübler.

Das Zeichen gesunder, ästhetischer Einfachheit mit schlichten Mitteln, mit Freude an natürlich betontem Material, heiteren Farben und blanker Behaglichkeit tragen Riemerschmids Damenzimmer und Anton Hubers Entrée. Der kleine Vorraum benützt alle Wirkungen, die aus der Allianz anspruchsloser, aber gut stimmender Stoffe sich ergeben, aus Mattenbespannung, hellen Holzleisten, schimmerndem Messing, weissem Putz und Glas. In der Farbe gut komponiert, versagt es jedoch in einer wichtigen Anforderung, die man gerade an solchen von jedem sekundären Schmuck absehenden Raum stellen muss. Es erreicht nicht die geschlossene konstruktive Gliederung, in der organisch sich alles, die Garderobe, die Spiegel, die Étageren aus dem Rahmenwerk ergibt. Hier wirkt alles hingestellt, angehängt, und sogar schlecht angehängt.

Das Damenzimmer Riemerschmids ist gut in dem graugrünen Ton der Schränke mit ihren praktischen und dabei schmückenden eisernen Handgriffen, vielleicht stehen sie aber etwas zu massig kastenartig in diesem Raum. Einen unglücklich verkrüppelten Ein-



Aus dem Salzburger Fachkurse, Bewegungsstudien nach einem lebenden jungen Marder, Verkleinerung auf $^1/_{10}$ der Zeichnung



Aus dem Salzburger Fachkurse, Bewegungsstudien nach einem lebenden Truthahn, Verkleinerung auf $^1/_{10}$ der Zeichnung

druck machen die Stühle, die mit Bequemlichkeit renommieren, möglicherweise auch bequem sind, aber unbesetzt mit ihren nach vorn sich stürzenden, gleichsam anspringenden Lehnen Beängstigung erwecken.

In der gleichen Geschmackszone steht etwa Sepp Kaiser, er verzichtet nur noch mehr auf die betonte Nuance der Eigenart um jeden Preis und erstrebt Komfort und Behaglichkeit ohne Schwelgerei. Er behandelt das dankbare und bequeme Thema des Herrenzimmers mit grosszügigen, bequemen gobelinbezogenen Sitzetablissements, verbleiten Scheiben, einer innenarchitektonisch behandelten Bibliothek, die sich freilich nur auf die Thürumrahmung erstreckt, plötzlich abbricht und den dringend nach einem Panneel verlangenden Wandteil der Schreibtischecke kahl und bloss lässt.

Eine Neigung, die für das moderne Schottland charakteristisch ist, findet hier ihre Vertretung in einem Original und in einem auf diesem Boden in freier Anregung gewachsenen Beispiel. Bei den dekorativen Künstlern Schottlands bemerkt man die Vorliebe, das ganz Primitive mit Luxusnuancen zu zieren, das Rustikale mit mystischer Stimmung zu durchsetzen. Makintosh vor allem thut das. Seine jedem formalen Raffinement asketisch entsagenden Möbel tragen Medaillonfüllungen aus Emailflüssen, aus durchbrochenen und unterlegten Silberplatten, der Raum wird mit japanischer Enthaltsamkeit gefüllt, spärlich, dünngliederig, schemenhaft, von oben aber hängen phantastische Wunderlampen in mystischen Formen, wie Tempelampeln eines fremden, seltsamen Kultus.

Aus dieser Welt ist Baillie Scotts Interieur mit seinen Kastenschränken aus naturfarbener, abgehobelt wirkender Eiche, die Intarsien von Ebenholz und Perlmutter tragen, und seinen schwebenden, leuchtenden Wunderblumen als Beleuchtungskörper.

Auf ähnlichen ausgeklügelten Bahnen geht jetzt Peter Behrens, nicht zu seinem Glück. Er rahmt sein Speisezimmer rustikal mit einer weiss gestrichenen Spanmatte als Panneel und er stellt die Fauteuils des Landhauses, die tiefen Korbsessel hinein. In diese an sich sehr hübsche Cottagestimmung aber trägt er wiederspruchsvoll und bedrückend Elemente einer ganz anderen Welt: düstere Kredenzen mit schweren, an Verliessverschlüsse mahnenden Metallfüllungen und Schlossringen, Stühle, die in der obeliskartigen Form der Lehne an Grabmäler erinnern, dazu ein beklemmendes, halb ethnographisch, halb wie das kabbalistische Zeichen einer mystischen Loge wirkendes Ornament, das auf dem Wandfries, auf dem Teppich, auf dem Service mit pedantischer Geheimnislust

angebracht ist und den Insassen wie ein Fieberspuk verfolgen muss. Auch fehlt die phantastische Beleuchtung nicht, eine Kombination ineinandergeschachtelter, zylindrischer, illuminierter Glaskästen, eine ostasiatische Leuchte.

Mit viel ausgeprägterer Eigenrichtigkeit und Eigenwilligkeit sucht die Ziele des Besonderen, Niedagewesenen August Endell. In manchen Motiven des von ihm dekorierten Bunten Theaters entzückt er durch Farbendelikatesse, durch sein wirklich originelles Ornamentgefühl, das dekorative Vorbilder aus der Wunderwelt der Meerestiefe sich herausholt und freischöpferisch dienstbar machte. Japanische Leichtigkeit und Sicherheit in der Grazie spielte hier. In seinem Wertheim-Interieur hat er sich aber allerdings peinlich in Excentrics verlaufen.

Der pathetischen Sprache, die neben dem rustikalen Dialekte seit Darmstadt sich so bemerkbar macht, hat sich Paul Trost ergeben. Er komponiert ein Schlafzimmer von — wie er selbst sagt — „Verhüllter Stimmung“. Er spannt dunkelblaue Seide an den Wänden, die Mahagonischränke — übrigens sehr schön in ihren Holztönen — mit dem quadratischen Intarsien muten an wie geheimnisvolle Archive. Michel Angelo- und Dürer-Reproduktionen hängen an den Wänden, Abgüsse stehen umher; doch dazu kommt ein mächtiger aus Marmorplatten und Messingpfeilern zusammengesetzter Waschtisch. Er ist ausgezeichnet und besser als das ganze dumpfe Pathos, aber er verrät, dass der Komponist kein Stilgefühl hat. Wenn man das Schlafgemach pathetisch als Sanctuarium anlegt, dann gehört dazu ein Nebenraum als Toilettenkabinet. Stellt man den Waschtisch aber in das Schlafzimmer, so muss man es dementsprechend in der luftig blanken hygienischen Ästhetik halten, wie sie die Engländer vorbildlich geschaffen haben.

In dieser bunten Revue der Möbeltemperamente mangelt es auch nicht an Zurückversenken in alte Stilwelten. Besonders lockt das Empire, doch nicht in der Form fürstlichen Schlosstils, sondern mehr in seiner bürgerlichen Entwicklung.

Thorwald Jörgensen und Karl Petersen, die Dänen, illustrieren diese Nuance in ihrem Herrenzimmer: Mahagoni mit Intarsien und Bronzebeschlägen (leider flau und missfarben), Pfeilerspindchen, eingebaute Sopha. Die alten Formen jedoch umgibt ein moderner Rahmen. An der Wand die Tapete in ihren bräunlich-gelben Tönen und ihrer verschlungenen Linienführung ist von Binderböll, dem Ornamentiker der Porzellanmanufaktur, und der grüne Kachelherd mit dem Decor stilisierter schlichter Pflanzenmotive hat Läuger'sche Wirkung.

Erlebter und liebevoller nachgefühlt ist der Biedermeiergeschmack in Schultze-Naumburgs Schlafzimmer. Die jüngferliche Zierlichkeit eines Mädchengemaches kommt gut in diesen dünngliedrigen anmutigen Möbeln aus goldigem Nussholz mit den elfenbeinernen Schlüssellöchern und den schwarzen Knöpfchen der Schubfächer heraus. Sehr gelungen in ihrer Gliederung ist die Bettstelle mit ihrem Stäbchendurchbruch der Kopf- und Fusswand. Aber auch Schultze-Naumburg gelang es nicht, in diese Stilwelt einen modernen zweckmässigen Waschtisch einzuordnen.

Mit dem Kinderzimmer und der Küche schliesst der Rundgang. Das Kinderzimmer ist ein Liebling unserer dekorativen Künstler. Einen Hauptfehler haben sie dabei fast alle gemein. Sie geben zu viel, sie stopfen den Raum voll, sie binden die Phantasie der Kinder und lenken sie in vorgeschriebene Bahnen. Das richtigste wäre ein Kinderzimmer nur als ein Tummelplatz gedacht. Während andere allzusehr die „Kunst im Leben des Kindes“ betonen und sie mit einer gewissen Gewaltsamkeit züchten, legt der Schöpfer des Wertheim-Kinderzimmers allzu bewusst und deutlich den Nachdruck auf das Hygienische. Sein Ehrgeiz wäre ein Kinderzimmer, in dem den Kleinen überhaupt nichts passieren könnte, die Fussbank kippt nicht um, an der Bettwand kann man nicht emporklettern, eigentlich müssten Wände, Boden und Möbel noch gepolstert sein, damit das Stossen einer Beule legendarisch würde.

Das ist gewiss sehr praktisch, aber allzusehr vom Standpunkt der Grossmutter aus gedacht. Die Illusion und das kindliche Verlangen kommen dabei zu kurz.



Aus dem Salzburger Fachkurse, Studie nach einem lebenden Hahn, Verkleinerung auf 1/8 der Zeichnung

Die Küche ist von Patriz Huber, dem so früh und jäh Verstorbenen. Sie wirkt sehr schmuck mit ihren weissen Möbeln, den blauen und graugrünen Ornamenten, aber von der kräftigen, aus dem vollen Holze schneidenden Eigenart dieses Künstlers gibt sie kein besonders charakteristisches Bild.

Bei dem Wertheim-Rundgang lernte man die Gefahren extremer Originalitätssucht kennen, man konnte dabei auf den Gedanken kommen, dass ein geschmackvoller Eklektiker, der alles prüft und das Beste behält, einen brauchbareren Raum schaffen könnte als eine eigensinnige Persönlichkeit. Der Kenner würde zwar die Anregungs-Gläubiger aufzählen können, aber er müsste eingestehen, dass die Anregungen fruchtbar und erfüllungsreich geworden sind.

Das Beispiel eines solchen Eklektikers stellt der Architekt Friedmann dar.

Er hat die Japaner beachtet, Endell'sche Metalldurchbrucharbeiten angesehen, die Wirkung Leopold Bauer'scher Wandfüllungen aus irisierenden böhmischen Kacheln sich gemerkt; er vergass nicht, wie gut im Panneel eingelassene alte englische Sportbilder aussehen; manche Einzelheiten der Heymel'schen Einrichtung fielen gleichfalls bei ihm auf fruchtbaren Boden. Aus diesen Keimen aber bildete sich ein Raum von behaglicher sicherer Eleganz in hellem stumpfem Mahagoni mit einer (in neuem Maschinenverfahren eingepressten) gewundenen Intarsienleiste, mit Wandtäfelung, Kaminsitzen, flankierenden Schränken in guter Gliederung, und in allem steckt ein ausgeprägter praktischer Comfortzug, der mit besonderer Liebe Gebrauchsfinessen ausbildet: die Oberfläche der Sofaseitenwand aufklappbar als Tablette mit eingelassener Kristallplatte, Likör- und Zigarrenschränke mit raffinierten Vorrichtungen, metallgefüttert, mit Durchbruchgitter zum Feuchthalten der Importen und mit herausziehbaren Servierbrettern.

Man sieht, ein Möbelarchitekt, der nicht nur zu dekorieren, sondern auch zu leben versteht.

Felix Poppenberg

MEISTER DER INNENKUNST.* Die Zeit der Vorbildersammlungen im Kunstgewerbe ist vorbei. Was man heute darunter versteht, wird nicht zum Zwecke direkter Nachahmung publiziert, sondern nur um bestimmte Gesamtvorstellungen zu erwecken, und um die eigenartigen Bestrebungen hervorragender Künstler in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Gerade das Beste auf diesem Gebiete ist oft am wenigsten vorbildlich im gewöhnlichen Sinne. Auf diesen Umstand wurde bereits anlässlich der Besprechung einer mit dieser Publikation im Zusammenhange stehenden Sammlung von Entwürfen von M. H. Baillie-Scott hingewiesen.** Dasselbe ist auch bei diesen Entwürfen für das Haus eines Kunstfreundes der Fall. Der eine stammt von der Hand des schottischen Architekten Mackintosh, der andere ist eine Wiener Arbeit von Leopold Bauer. Beiden Entwürfen ist Eines gemeinsam: der Wohnraum, ja das ganze Haus wird als ein Ganzes aufgefasst, die Ausstattung, das einzelne Möbelstück sind nur untergeordnete Einzelteile, so wie der Knopf am modernen Rock kein Einzelkunstwerk ist, wie er es oft im XVIII. Jahrhundert war, sondern sich der Kleidung vollkommen unterordnet. Einfachheit der Form und Einheitlichkeit der Farbengebung sowie ein einheitlicher Farbenplan der Gesamtanordnung sind konsequent durchgeführt. Das Ornament nimmt Rücksicht auf den Gesamteindruck und strebt nicht nach selbständiger Bedeutung, alle Anklänge an die Kunstformen der Vergangenheit sind konsequent vermieden. Kurz es ist äusserste, rücksichtsloseste Sezession.

Mackintosh und Leopold Bauer sind Künstler von ganz selbständigem Schönheitsempfinden, Leute, die sich von der Vergangenheit völlig emanzipiert haben und für die die Gegenwart keinen anderen Inhalt hat als den des Zugeständnisses absolut freier Betätigung. Daher entfernen sie sich auf unerreichbare Längen vom allgemeinen und mit Rücksicht auf die Langsamkeit derartiger Entwicklungen für heute noch vollkommen berechtigten Geschmack. Sie fallen ganz aus dem Rahmen des bisher Dagewesenen und je individueller sie sich geberden, desto weniger gefallen sie und destoweniger sind sie mustergiltig im Sinne geistlosen Kopierens. Die Menge glaubt bei jedem Kunstwerk, das man ihr anpreist, darin das neue Vorbild erkennen zu müssen. Und die schaffenden Künstler glauben oft selbst, dass sie Vorbilder aufstellen. Aber sowohl sie wie das Publikum sind dabei im Irrtum. Vorbildlich im landläufigen Sinne, das heisst, geeignet um mit kleinen Änderungen einfach kopiert zu werden, sind sie durchaus nicht. Vorbildlich können sie nur in dem Sinne genannt werden, als sie das Gesetz der freien Betätigung des eigenen Kunstempfindens demonstrieren. Im übrigen sind sie einzigartig und damit auch unvorbildlich. Es sind in sich vollkommen abgeschlossene Kunstwerke, die jedem anderen als ihrem Erfinder einen ästhetischen Zwang auferlegen, nämlich den Zwang, sich in etwas völlig Fremdes hineinzuleben. Sie verlieren allmählich ihr abstossendes Wesen, wenn man sich langsam mit ihnen zu befreunden trachtet, aber weil sie individuell empfunden sind, bleiben sie uns doch immer fremd, so wie jeder Mensch für den andern im Grunde seines Wesens ein Fremder bleibt. So zeigt sich zum Beispiel in den Räumen, die Mackintosh komponiert, etwas unheimlich Geisterhaftes, ein Verzichten auf alles Liebliche, ein Hervorheben des Geheimnisvollen, ein Zug ins Grosse, der allem Gefälligen ausweicht. Nüchtern und phantastisch zugleich, primitiv und dabei doch überfein liefern sie den Beweis, dass die moderne Interieur-Kunst keine Schablonen aufstellt, die für jedermann passen, dass sie keine Hotel- und Mietwohnungskunst ist, sondern eine Kunst aus Eigenem. Unserer fein empfindenden Zeit war es vorbehalten, überall, wo es sich um prägnanten Ausdruck subjektiven Schönheitsempfindens handelt, solche Schärfen herbeizuführen. Ein Entrinnen aus dem Wirrsal, das dadurch entsteht, ist nur möglich auf Grund der freien Betätigung des eigenen Kunstempfindens, auf Grund einer möglichst sorgfältigen ästhetischen Erziehung, die jeder an sich selbst vornimmt. Das, woraus jedoch weder die Kunst, noch das Publikum Vorteil ziehen, ist das Nachahmen.

* Haus eines Kunstfreundes. Entwurf von Ch. R. Mackintosh, Glasgow. — Das Haus eines Kunstfreundes, Entwurf von Leopold Bauer, Wien. Darmstadt, Verlag von Alexander Koch. Fol.

** Meister der Innenkunst I. A. Koch, Darmstadt, besprochen im Jahrg. V, Seite 46 ff.

Fast in demselben Masse als die Kompositionen Mackintoshs neue und für den überwiegenden Teil der Zeitgenossen unverständliche Werte schaffen, so sind auch die Entwürfe von Leopold Bauer nicht das, was man gemeinverständlich nennt. Nichtsdestoweniger besitzen auch sie einen höchst eigenartigen Stimmungsgehalt, der in schlichter Solidität, Kunstlosigkeit im Einzelnen und Geschlossenheit der Gesamtwirkung gipfelt.

Folnesics

GRUNDLAGEN DER KUNSTGEWERBLICHEN SCHÖNHEIT.* Es sind alte Wahrheiten, die hier verkündet werden, aber trotzdem ist ihre Verkündigung nicht überflüssig. Sind auch die Wahrheiten alt, so sind doch die Menschen immer wieder neu, und neue Menschen greifen vertrauensvoller nach neuen Büchern als nach alten, denn in alten, meinen sie, stünde das, was man ohnehin schon weiss. Es ist auch nicht ganz so wörtlich zu nehmen mit der alten Wahrheit, denn ist auch alles Gescheute schon einmal gedacht und gesagt, so ist doch die Form und die seelische Emotion, in der man es sagt, immer aus der Stimmung des Tages hervorgegangen und daher wirkungsvoller und dem heutigen Denken und Empfinden näherstehend.

Es sind im wesentlichen Ideen Gottfried Sempers, die Professor Rée in neuer Form zum Ausdruck bringt, wenn er von der handwerklichen Schönheit als der Grundlage und Vorbedingung kunstgewerblicher Schönheit spricht und wenn er den Nachweis führt, dass zwischen handwerklicher und kunsthandwerklicher Schönheit keine Wesenheits-, sondern nur Gradunterschiede bestehen. Er redet auch ebensosehr im Sinne der Modernen wie im Sinne jenes bewährten Kunsttheoretikers, wenn er die Materialechtheit unter die Grundforderungen der Schönheit einreiht und der Schönheit der handwerklichen Arbeit eine Schönheit der maschinellen Arbeit entgegensetzt, die sich zu einander verhalten wie Druckschrift zu Schreibschrift.

Jenen unter den Modernen, die mit der Zweckmässigkeit und Materialgerechtigkeit schon das Äusserste geleistet zu haben wähnen, hält er die Tatsachen vor Augen, dass ein blosses Zweck-Ding uns so wenig genügt wie ein blosser Pflicht-Mensch und dass Geist, Gemüt, Phantasie hier wie dort zu ihrem Rechte kommen müssen, soll das Ideal einer Erscheinung erreicht werden. Den Anforderungen der Stimmung, die Ort und Gegenstand in sich tragen, gerecht zu werden, das ist die eigentliche Aufgabe des Kunsthandwerkers.

Was überdies als willkommene Unterströmung die ganze Abhandlung durchflutet, ist die Versöhnlichkeit. Rée polemisiert nicht, er klärt und berichtigt, eine solche ruhige Gelassenheit tut wohl im heutigen Tosen der wild durcheinander schiessenden Fluten ästhetischer Anschauungen.

Folnesics

LEIPZIG. KUNSTGEWERBE-MUSEUM. Das Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig veranstaltet in der Zeit vom 1. Februar bis 31. März 1903 eine grössere Ausstellung unter dem Titel: Die Pflanzen in ihrer dekorativen Verwertung. Die Ausstellung soll in einer Auswahl guter Arbeiten die künstlerische Verwendung vorführen, welche die Pflanze als ein Hauptmotiv der Dekoration in den gewerblichen Künsten der Gegenwart findet.

WIEN. PREISAUSSCHREIBEN. Behufs Erlangung von künstlerisch eigenartigen Entwürfen für weisses Leinen-Damast-Tischzeug veranstaltet die Firma Norbert Langer & Söhne in Wien folgendes Preisausschreiben: Für die drei besten Entwürfe sind Preise im Gesamtbetrage von 1200 Kronen vorgesehen, und zwar: I. Preis 600 Kronen, II. Preis 400 Kronen, III. Preis 200 Kronen und behält sich die ausschreibende Firma ausdrücklich vor, weitere auch nicht preisgekrönte Entwürfe zum Preise von je 150 Kronen

* Paul Johannes Rée, Grundlagen kunstgewerblicher Schönheit. Krefeld, C. Busch du Fallois Söhne, 1902.

anzukaufen. Sowohl die preisgekrönten als angekauften Entwürfe gehen in das ausschliessliche Eigentum der k. k. priv. Leinen- und Damastwaren-Fabriken der Firma Norbert Langer & Söhne über. Zur Teilnahme an diesem Wettbewerb ist jeder Künstler berechtigt. Die Entwürfe müssen von durchaus moderner Eigenart sein und soll bei echt künstlerischer Durchbildung, sowie günstiger Raumverteilung eine vornehme Wirkung vorherrschen. Das Tafeltuch hat eine Grösse von 190×190 *cm* und muss davon ein Rand von 6 *cm* nach aussen hin leer bleiben. Der Entwurf selbst kann entweder vollkommen frei gehalten sein oder ist an einen Rapport von 25 *cm* Borde und 25 *cm* Mitte gebunden. Behufs direkter technischer Ausführung soll zumindest ¼ der Tuchzeichnung ersichtlich und deutlich ausgeführt sein und ist natürliche Grösse des Entwurfes bedingt: ferner wird die dazugehörige Serviettenzeichnung in der Grösse von 70×70 *cm* gewünscht. Alle Entwürfe sind spätestens bis zum 1. Jänner 1903 an die Direktion des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien einzusenden und gilt als letzter Termin der Postaufgabestempel vom 1. Jänner 1903. Die Entwürfe sind ohne Nennung des Namens und ohne Monogramm oder sonstige Kennzeichen der Urheber einzusenden, aber mit einem Kennwort zu versehen. Ein verschlossener Umschlag, aussen dasselbe Kennwort zeigend wie der Entwurf, muss die genaue Adresse des Urhebers enthalten. Bei allen Entwürfen wird vorausgesetzt, dass selbe weder veröffentlicht noch ausgeführt worden sind. Die Umschläge der preisgekrönten oder angekauften Entwürfe werden erst nach Erteilung der Preise geöffnet. Die Entscheidung wird innerhalb 14 Tagen nach dem Einlieferungstermin bekanntgegeben. Die eingesandten Entwürfe werden auf 8—14 Tage im k. k. Österreichischen Museum ausgestellt.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

ERÖFFNUNG DER WINTERAUSSTELLUNG. Die Winterausstellung des k. k. Österreichischen Museums wurde am Samstag den 22. November um 10 Uhr vormittags durch Se. Exzellenz den Herrn Minister für Kultus und Unterricht Dr. Wilhelm Ritter v. Hartel, in Gegenwart zahlreicher geladener Gäste, eröffnet. Wir werden im Jännerheft unserer Monatschrift eingehend über die Ausstellung berichten.

Seine k. und k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este und Gemalin haben am 27. d. M. vormittags die Ausstellung besucht und mehrere Einkäufe gemacht.

Am Nachmittag desselben Tages wurde die Winterausstellung durch Ihre k. und k. Hoheit die durchlauchtigste Frau Erzherzogin Maria Theresia und durch Ihre königliche Hoheit die Prinzessin Koburg besichtigt.

AUSSTELLUNG VON BUCHEINBÄNDEN. Die Direktion des k. k. Österreichischen Museums beabsichtigt, zu Anfang des nächsten Jahres in den Räumen des Museums eine Ausstellung von Bucheinbänden zu veranstalten. Diese Ausstellung soll die Zeit von ungefähr 1830 bis zur Gegenwart umfassen. In ihren Rahmen gehören künstlerisch ausgeführte Bucheinbände aller Art und Entwürfe zu solchen, sowie Buntpapiere und Vorsatzpapiere. Eventuell können auch künstlerische Bucheinbände aus älterer Zeit in eigenen Gruppen zur Ausstellung gebracht werden. Die Ausstellung soll am 1. Februar 1903 eröffnet werden und bis 15. März dauern.

Platzmiete ist nicht zu bezahlen. Die ausgestellten Objekte sind in der Ausstellung selbst nicht verkäuflich.

Ein bei der Eröffnung der Ausstellung auszugebender Katalog wird die Beschreibung der ausgestellten Objekte und die Namen der Aussteller enthalten.

Mit Rücksicht auf den zur Installation der Ausstellung und zur Abfassung des Kataloges verfügbaren kurzen Zeitraum sind eventuelle Anmeldungen baldigst erwünscht.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Oktober von 6030, die Bibliothek von 1431 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

JACQUOT, A. La Décoration des Instruments de musique de 1800 à 1899. (Revue des Arts déc., Juill).

JÄNECKE, W. Beiträge zur Geschichte der Ornamentik. I. Über die Entwicklung der Akanthusranke im französ. Rokoko. Mit 57 Abbdlgn., 32 S. Hoch 4°. Hannover, Gebr. Jänecke. M. 2.

MAGNE, L. La Décoration de l'Église de Bougival. (L'Art décoratif, Oct.)

SCHAEFER, K. Kunstgewerbliches aus Österreich. (Kunst und Handwerk, 1902, 12.)

SCHMIDKUNZ, H. Gewerbliche Erziehung. (Kunst und Handwerk, 1903, 1.)

STATSMANN, K. Elsässische Volkskunst. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Sept.)

Henry van de Velde's Kunstgewerbliches Seminar in Weimar. (Innen-Dekoration, Nov.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

CLEMEN, P. Albert Bartholomé. (Die Kunst für Alle, Okt.)

DESTÈVE, T. La Maison de René Lalique. (Art et Décoration, 11.)

FABRICZY, C. v. Giulianos da Sangallo figürliche Kompositionen. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen, XXIII, 3—4.)

G. R. Une Salle à manger. (Art et Décoration, 11.)

GRAUTOFF, O. Franz Ringer. (Kunst und Handwerk, 1903, 1.)

KRAUSS C. Moderne Grabdenkmäler. Entwürfe der Künstler-Vereinigung Stift u. Meissel. 25 Taf. mit 2 S. Text. Fol. Aachen, C. H. Georgi. M. 12.

LAX, J. A. Der Depeschen-Saal der „Zeit“ in Wien. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

MAUCLAIR, C. Albert Bartholomé. (L'Art décoratif, Nov.)

Neubau, Der, des bayerischen Nationalmuseums in München. Hrsg. m. Genehmigg. d. kgl. Staatsministeriums d. Innern f. Kirchen- und Schulangelegenheiten. XI, 88 S. m. Abbildgn. u. 82 Taf. Fol. München, f. Bruckmann. M. 70.

O' KANE, J. Neuromanische Ornamentik. Bildhauerarbeiten an modernen Gebäuden in Städten der Nordamerikan. Union. 20 Lichtdr. Taf. 5 S. Text Hoch 4°. Berlin, B. Hessling. M. 12.

THOMAS, A. Camille Lefèvre. (L'Art décoratif, Oct.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

BEHRENS, C. ABC des Dekorationsmalers. Ein Lehrgang f. Fach- und Fortbildungsschulen. 15 S. Text m. 25 Illustr. u. 26 Vorlagetaf. Fol. Berlin, O. Baumgärtel. M. 20.

BOSSARD, J. Dekorationsmalereien. Entwürfe u. Ideen für Schmückg. u. farb. Ausgestaltg. d. Fläche. 14 Licht- u. Farbendr.-Taf. Mit e. Einleitung v. E. Fendler. (5 S.) Fol. Berlin, B. Hessling. M. 24.

Denkschrift, Eine, des XIV. Jahrhunderts über Glasmalerei. (Mitteil. des Mähr.-Gewerbe-Mus., 18.)

ENDRES, J. A, Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emeram in Regensburg. (Zeitschr. f. christliche Kunst, 7.)

GRAUTOFF, O. s. Gr. II.

GREIG, D. A modern Illuminator. Miss Jessie Bayer. (The Magazine of Art, Oct.)

GROHMANN, P. Neue Malereien f. Decken u. Treppenhäuser. 12 farb. Taf. m. 23 Entwürfen. III S. Text. Fol. Leipzig, Gilbers. M. 15.

HESSLING, E. Dekorative u. monumentale Malereien zeitgenössischer Maler. Nach photogr. Aufnahmen. 1. u. 2. Lfg. Je 24 Lichtdr. Taf. m. Text VI u. IV S. Fol. Berlin, B. Hessling. M. 24.

LEISCHING, Jul. Rudolf von Alt. (Die Graph. Künste, XXV, 4.)

Romanio Girolamo, Wandgemälde in der Loggia des Löwenhofes im Castello del Buon Consiglio zu Trient. Kunsthist. Kongress, Innsbruck 1902. 9 Lichtdr. Taf. m. II S. Text. Fol. Innsbruck, H. Schwick. M. 4.

STEINMANN, E. Die Anordnung der Teppiche in der Sixtinischen Kapelle. (Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsamml. XXIII, 3—4.)

WEINBACH, W Walter Leistikow. (Zeitschr. für bild. Kunst, N. F. XIII, 12.)

WIEGAND, M. Figurale Flächen-Dekorationen. Kompositionen u. Vorlagen f. Dekorationsmaler, Glasmaler, Kunstgewerbl. und Musterzeichner, Lithographen u. s. w. 20 Taf. m. V S. Text. Fol. Berlin, B. Hessling. M. 15.

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

BILDWEBEREIEN. (Mitteil. des Württemberg. Kunstgewerbe-Vereins Stuttgart, 1902, 3.)

COX, R. Le Musée historique des tissus de la chambre de commerce de Lyon. Précis historique de l'art de décorer les étoffes, et catalogue sommaire. In-8, 270 p. Lyon, Rey & Co., 1902.

DAY, L. F. Tooled Bookbindings. (Art Journ., Okt.)

FRAUBERGER, I. Alte und neue Skizzen. (Mitteil. des Württemberg. Kunstgewerbe-Vereines Stuttgart, 1902, 2.)

GLASSEN F. M. Anleitung zur Anfertig. kirchl. Handarbeiten, 72 S. m. 84. Abbildgn. gr. 4°. Donauwörth, L. Auer. M. 4.

GUIFFREY, J. La vie de la vierge. Monographie sur les tapisseries de la cathédrale de Strassbourg, accompagnée de la reproduction en phototypie de 14 tapisseries. 26 S. gr. 4° Strassburg, J. Noiriel. M. 16.

HEATH, R. Studies in English Costume. (The Magazine of Art, Okt.)

JACKRON, F. N. Human figures in Lace. (The Connoisseur, Nov.)

NEWBERG, F. H. An Appreciation of the Work of Ann Macbeth. (The Studio, Okt.)

S. Echoes of the Coronation. (The Magazine of Art, Okt.)

SCHULTZE-NAUMBURG. Die Bewegung zur Bildung einer neuen Frauentracht. (Dekor. Kunst, Nov.)

SPARROW, W. St. The Leek School of Embroideny and its Work. (The Magazine of Art, Okt.)

STEINMANN, E., s. G. III,

VERNEUIL M. P. Étoffes et Tapis de Koloman Moser. (Art et Décoration, 10.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BAUER, FR. Die Initialen und ihre Anwendung in alter und moderner Zeit. (Archiv für Buchgewerbe 1902, 9.)

BINGON, L. William Blake und Edward Calvert. (Die Graph. Künste, XXV, 5.)

DODGSON, C. Die thronende Jungfrau mit den Schutzheiligen von Chur (von H. Springinklee). (Mitteil. der Gesellschaft für vervielfält. Kunst, 1902, 4.)

Einiges über Dreifarbendruck. (Mitteil. des Württemberg. Kunstgewerbe-Vereines Stuttgart, 1902, 2.)

FÖRSTER, R. Die „Meergötter" des Mantegna. (Jahrb. der kgl. Preuss. Kunstsamml. XXIII, 3—4.)

NEVILL, R. Debucourt. (The Connoisseur, Oct.)

SINGER, H. W. Der Kupferstich. (Zeitschr. für Bücherfreunde. Okt.)

VI. GLAS. KERAMIK

BLÜMLEIN, K. Die Terra sigillata. (Sprechsaal, 44.)

BUCKMASTER, M. A. English Lustre Ware. (The Connoisseur, Nov.)

G. R. Einige Äusserungen von Professor Witt über die Glasindustrie. (Sprechsaal, 41.)

Die Keramik und die Glasindustrie im Ausland. (Centr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 585; u. „The British Clayworkers".)

PAZAUREK, G. E. Caspar Lehmann. Ein Gedenktag unserer Glasindustrie. (Centr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 584.)

PERRINS, C. W. D. Mr. Dyson Perrins Collection of early Worcester China. (The Connoisseur, Okt.)

P. H. Die Ausführung der Versuche in der Steingutfabrikation. (Sprechsaal, 46.)

PHOLIEN, Fl. Contributions à l'histoire de la céramique au pays de Liège. (Bulletin de l'Institut archéolog. liégeois, p. 29—62.)

SAYCE, A. H. The Stone Vases of Ancient Egypt. (The Connoisseur, Nov.)

S. L. Keramische Funde bei Ausgrabungen in Babylon. (Sprechsaal 41.)

STENGL, W. Geschliffenes Glas. (Centr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 583.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

Holzbearbeitungsmethoden, Über neuere. (Badische Gewerbezeitung, 42.)

JACQUES, G. H. Le Salon des Industries du Mobilier. (L'Art décoratif, Okt.)

NIEDLING, A. Gothische Möbel. Neue Orig.-Entwürfe. Vorlagen f. Tischler etc. 40 Taf. m. 2 Bl. Text. Fol. Berlin, B. Hessling. M. 40.

STETTER, Adf. u. Rob. BÜCHELER. Unser Schreinerhandwerk. Orig.-Entwürfe und Werkzeichnungen von einfachen Möbel und Bauschreinereien. 1. Lfg. 7 Taf. m. 4 Bog. Werkzeichnungen u. 3 S. Text gr. 4°. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. M. 2·50.

Stuttgarter Holzindustrie. (Mitteil. des Württemberg. Kunstgewerbe-Vereines Stuttgart, 1902, 2.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BRAMSON. J. Les Étains. (L'Art décoratif, Nov.)

ENGEL B. Zwei Rüstungen aus Fürstenwalde a. d. Spree. (Zeitschrift f. hist. Waffenkunde, II, 11.)

HARA, Shniskichi, Die Meister der japanischen Schwertzieraten. Überblick ihrer Geschichte, Verzeichnis d. Meister m. Daten üb. ihr Leben u. m. ihren Namen in der Unterschrift. Eingeleitet von Just. Brinckmann. Beiheft z. Jahrb. der Hamburg. wissenschaftl. Anstalten XX. XLIV, 233 S. m. Abbildg. Lex. 8°. Hamburg, J. Gräfe & Sillem. M. 20.

Kunstschmiede- und Schlosserarbeiten. (Mitteil. des Württemberg. Kunstgewerbe-Vereines Stuttgart, 1902, 3.)

LESSING Jul. Chinesische Bronzegefässe. 15 Lichtdr.-Taf. m. 4 S. Text. (Vorbilderhefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. v. J. Lessing, 29.) Berlin, E. Wasmuth. M. 10.

MARTIN F. R. Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient. 74 Lichtdr.-Taf. Imp. 4°. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 74.

SAUNIER Ch. Concours pour la Décoration de la Serrurerie d'une Porte. (Revue des Arts déc., Juill.)

SWARZENSKI, G. Mittelalterliches Bronzegeräth. 15 Lichtdr.-Taf. m. 4 S. Text. (Vorbilderhefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. v. Jul. Lessing, 28.) Berlin, E. Wasmuth. M. 10.



